مقالاتِ رشید حسن خاں

(جلدِ اوّل)

مرتّب

ڈاکٹر ٹی. آر. رینا

زیراہتمام

اپلائڈ بُکس

APPLIED BOOKS

نام کتاب : مقالات رشید حسن خاں (جلد اول)

مُرتب : ڈاکٹر ٹی. آر. رینا

F-237, Lower Hari Singh Nagar, Rehari Colony,
Jammu -180005 (J&K), Mob. No. 09419828542
E-mail: trrainaraina@yahoo.com

ناشر : ڈاکٹر ٹی. آر. رینا (ڈاکٹر تیرتھ رام رینا)

اشاعت : 2016

صفحات : 548

قیمت : 319 روپے

تعداد : 500

کمپوزنگ : عبدالرشید (دہلی) 9990972397
E-mail: rasheedblue@gmail.com

پروڈکشن : اپلائڈ بکس، نئی دہلی۔ 110002

یہ کتاب قومی کونسل برائے فروغ اُردو زبان کے مالی تعاون سے شائع کی گئی ہے۔
نیز شائع شدہ مواد سے اردو کونسل کا متفق ہونا ضروری نہیں ہے۔

زیر اہتمام : محمد عارف اقبال، اپلائڈ بکس، نئی دہلی۔۲

ISBN: 978-93-83239-46-7

تقسیم کار:

- شاردا گٹیر، F-237، لوئر ہری سنگھ نگر، رہاڑی کالونی، جموں-180005 (جے اینڈ کے)
- اردو بک ریویو، 1739/3 (ذیلی منزل)، نیو کوہ نور ہوٹل، پٹودی ہاؤس، دریا گنج، نئی دہلی-110002
Email: urdubookreview@gmail.com Tel. 011-23266347
- ایجوکیشنل بک ہاؤس، یونی ورسٹی مارکیٹ، علی گڑھ-202002 (موبائل: 09358251110)
- دانش محل، امین الدولہ پارک، نزد جگت سنیما، لکھنؤ-226018، یوپی (فون: 0522-2626726)
- کتب خانہ انجمن ترقی اردو، اردو بازار، جامع مسجد، دہلی-110006
- بک امپوریم، سبزی باغ، پٹنہ-800004 (بہار)

MAQALAAT-E-RASHEED HASAN KHAN (Vol.1)
EDITED BY: DR. T.R. RAINA
Ist Edition: 2016 Pages: 548 Price: Rs.319/-

Printed at: New Print Centre, New Delhi-2

انتساب

میری شریکِ حیات

مرحومہ شری متی کملیش رینا

کے نام

فہرست

مقدّمہ

رشید حسن خاں کی ادبی زندگی کا آغاز کب ہوا اور کس صنفِ ادب سے ہوا یہ ابھی تک طے کرنا مشکل ہو رہا ہے۔ ہمارے پاس اُن کی کوئی ایسی تحریری دستاویز نہیں جس کی روشنی میں ہم کوئی حتمی فیصلہ کر سکیں کہ اُن کا پہلا ادبی کارنامہ یہ ہے اور فلاں جریدے میں شائع ہوا۔

آج تک راقم رشید حسن خاں مرحوم کے ۱۵۵۸ خطوط جمع کر کے دو جلدوں (پہلی جلد ۱۰۳۸ خطوط، ۱۰۵۵ صفحات، دوسری ۵۲۰+۶ خطوط بہ نام رشید حسن خاں، ۶۵۶ صفحات) میں شائع کر چکا ہے، مگر کسی ایک خط میں بھی اِس بات کا تحریری ذکر نہیں کہ اُنھوں نے اپنی ادبی زندگی کا آغاز شاعری سے کیا یا نثر سے۔ اُن کا پہلا ادبی کام کون سا ہے اور کس ادبی جریدے یا اخبار کی زینت بنا، آج تک معلوم نہیں ہو سکا۔

خاں صاحب نے اپنا کوئی بھی ابتدائی تحریری ریکارڈ سنبھال کر نہیں رکھا۔ ڈائری تو اُنھوں نے کبھی رکھّی ہی نہیں، جو کچھ لکھا رسائل کی نذر کر دیا۔ چھپ کر آ گیا تو ٹھیک ورنہ اُس کی کوئی کاپی محفوظ نہیں۔

جب ہم کسی ادبی شخصیت کا سوانحی خاکہ مرتّب کرنے لگتے ہیں تو سب سے پہلے ہمارے ذہن میں یہ بات آتی ہے کہ اُس شخصیت کی ادبی زندگی کا آغاز کب ہوا؟ یہ بات صرف ادبی شخصیات پر ہی لاگو نہیں ہوتی، زندگی کے کسی بھی شعبے سے تعلّق رکھنے والی شخصیت سے پہلا سوال یہی کیا جاتا ہے کہ آپ نے اِس شعبے میں سب سے پہلے کب

قدم رکھا؟

ایسے کاموں کے لیے ہمارے پاس دو شہادتیں اہمیت کی حامل ہوسکتی ہیں۔ پہلی اُس کی زبانی اور دوسری تحریری صورت۔ مگر اِن دونوں میں بھی محقق کے لیے شک کی گنجایش رہتی ہے۔ عموماً دیکھا گیا ہے کہ جب کوئی شخصیت اپنی طویل عمر تک پہنچ جاتی ہے تو اُس کے قوائے یادداشت کم ہونے لگتے ہیں یا بعض میں یہ عنصر غالب آجاتا ہے کہ وہ اپنے کام کی شروعات کو اپنی کم عمری سے منسلک کرنا پسند کرتے ہیں۔ یہ فطری عمل ہے گو سب پہ اِس کا اطلاق نہیں ہوتا۔

کسی محقق کی تخلیقی زندگی کے حالات مرتّب کرتے وقت زبانی کے بجائے ہم تحریری شواہد کو اوّلیت کا درجہ دیتے ہیں، کیوں کہ تحریر گہرے غور و فکر کا نتیجہ ہوتی ہے۔ بڑے سے بڑا ادیب، شاعر یا مصنّف اپنی تحریر کو ایک دو بار ضرور پڑھتا ہے۔

ہمارے پاس رشید حسن خاں صاحب کی دو تحریریں ہیں، جن کی مدد سے ہم کسی نتیجے کے قریب پہنچنے کی کوشش کرتے ہیں۔ پہلی دستی تحریر مسرّت انیس لاہور کے اورینٹل کالج کی ایم.اے. اردو کی ایک طالبہ کے سوالات کا جواب نامہ ہے، جو ''رشید حسن خاں: احوال و آثار'' کے موضوع پر کام کررہی تھی۔ یہ ڈاکٹر رفیع الدّین ہاشمی (لاہور) کی شاگردہ تھی اور اُنھی کی ایما پر کام کررہی تھی۔

مکتوب مرقومہ ۱۱رمئی ۱۹۹۸ء بہ مقام شاہ جہان پور بہ نام ڈاکٹر رفیع الدین ہاشمی کا متن کچھ اس طرح ہے:

''حضرت پیر جی صاحب!

گرامی نامہ موصول ہوا تھا، مگر میں بمبئی میں تھا۔ اُس کا جواب آتے ہی لکھ دیا تھا، ملا ہوگا۔ آپ کے خط کے بعد آپ کی شاگردہ کا خط آیا، میری طبیعت اِدھر کچھ یوں ہی رہی، یوں تاخیر ہوتی رہی۔ بارے اب سوال نامے کے جوابات لکھ لیے گئے اور کل یہ حوالۂ ڈاک ہوگا۔ آپ کی معرفت یوں بھیج رہا ہوں کہ آپ ایک نظر ڈال

لیں، غیر ضروری باتوں کو قلم زد کر دیں اور ناروا تفصیل پہ خط کھینچ دیں۔ حشو و زوائد جس قدر کم ہوں، اُتنا ہی اچھا ہوگا۔"[۱]

رشید حسن خاں کے جوابات کے چھے صفحات کا عکس اِس مجموعۂ خطوط کے صفحہ ۱۹۶ تا ۲۰۱ پہ دیا گیا ہے۔ ہم اِس میں سے چند ضروری باتیں یہاں درج کرتے ہیں:

"تقریباً ۱۹۴۴ء میں رسالہ نگار سے متعارف ہوا اور نیاز فتح پوری کی تحریروں نے بہت اثر ڈالا۔ [اُس زمانے میں نوجوانوں کی بڑی تعداد کی ذہنی تربیت نیاز کی تحریروں سے ہوئی تھی] تشکیک، دلیل کا مطالبہ، شہادت کا تصوّر اور روایت کے سچّے جھوٹے متعلّقات کا ابتدائی سطح پر شعور نیاز کی تحریروں سے ہوا۔ یہ بہت دل چسپ بات ہے کہ جب باضابطہ تحقیق کے دائرے میں آیا تو معلوم ہوا کہ نیاز کے ذہن کو تحقیق سے بہت کم مناسبت تھی اور شناسائی بھی دور کی تھی اور مصلحت پسندی سے وہ غافل نہیں ہوتے تھے، اُن کی تحریروں نے ذہنوں میں تحقیق سے موانست پیدا کی اور میں آج بھی علی الاعلان اِس کی شہادت دیتا ہوں کہ اُس زمانے میں نیاز کی تحریروں نے میرے ذہن میں بہت سے سوالیہ نشان پیدا کیے تھے جو بالآخر تحقیق کے عمل میں میرے کام آئے۔

میں نے حافظ محمود شیرانی، قاضی عبدالودود، ڈاکٹر عبدالستّار صدیقی اور مولانا امتیاز علی عرشی کی تحریروں سے تحقیق کے آداب سیکھے، اِسی لیے اِن چاروں حضرات کو میں اپنا معنوی استاد مانتا ہوں۔"[۲]

اِس اقتباس کا آخری پیراگراف اگر چھوڑ بھی دیں اور اِسے رشید حسن خاں کی تحقیقی اور تدوینی زندگی کے بعد کے وقت کے لیے اُٹھا رکھیں تو نیاز کے اثرات جب رشید حسن خاں قبول کر رہے تھے تو اُس وقت اِن کی عمر لگ بھگ ۱۹ برس کی تھی۔ اِن کی مسلسل تعلیم کا سلسلہ منطقع ہو چکا تھا اور اُس وقت یہ آرمی کی آرڈی ننس فیکٹری میں ملازم تھے، جو شاہ

جہان پور میں ہی قائم تھی اور اب بھی ہے۔ یہ اپنی ادبی پیاس ایسی ہی تحریروں کو پڑھ کر بجھا لیا کرتے تھے۔ لیکن اِن کی اس دستی تحریر میں کہیں ذکر نہیں آیا کہ اِنھوں نے کب لکھنا شروع کیا۔ ہاں اِن کی ذہنی سطح ہموار ہو رہی تھی جس میں بعد میں کسی وقت تخم ریزی ہوئی ہوگی۔

خاں صاحب کے ایک اور خط سے ایک اقتباس پیش کیا جاتا ہے جو اِنھوں نے ۸/جنوری ۲۰۰۵ء کو شاہ جہان پور سے رفیع الدین ہاشمی صاحب کے خط کے جواب میں تحریر کیا تھا۔ وجہ اِس خط کی یہ تھی کہ رفیع الدین ہاشمی صاحب خاں صاحب کے ابتدائی دور کے مضامین مرتب کر کے شائع کرنا چاہتے تھے۔ متن ملاحظہ فرمائیں:

> ''یہ آپ کیا لے کر بیٹھ گئے! میرے پُرانے مضامین کا کیا ہوگا؟ اُن میں سے بیش تر تو گویا ''دورِ جاہلیّت'' کی پیداوار ہیں، اب اُنھیں بھول جانا ہی بہتر ہے۔ ہاں ۶۰ء کے بعد کے کچھ مضامین ہیں جو چھپ سکتے ہیں، مگر اب طبیعت اِدھر نہیں آتی۔ میرے پاس بعض مضامین نہیں، اُن میں قابلِ ذکر ہے: ''شبلی کی فارسی شاعری'' جو نگار میں چھپا تھا غالباً ۵۵ء سے پہلے، صحیح زمانہ یاد نہیں۔ اب اُسے پھر سے لکھنا دردِ سر ہے، یوں کبھی سوچا ہی نہیں؛ آپ بھی اُن کو بھول جائیے۔ اور بھی کام زمانے میں ہیں... ایسے قابلِ ترک بعض مضامین کی نشان دہی کرتا ہوں محض آپ کی معلومات کے لیے چھاپنے کے لیے نہیں''۔

اِس سے آگے وہ بارہ ایسے مضامین کے نام، رسائل کے نام مع ماہ و سال کی نشان دہی کرتے ہیں۔ اِس خط کے متن کو بڑھاتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''۵۰ء سے پہلے کے بھی ایک دو مضمون تھے، مگر اُن کا وجود نہ میرے ذہن میں ہے اور نہ کاغذ پر۔ معلوم نہیں کیا ہوئے۔ ہاں اتنا یاد ہے (مبہم سا) کہ احمد ندیم قاسمی کے مجموعہ ''قطعاتِ رِم جھم'' پر

ایک تبصرہ تھا۔ ۶۰ء کے بعد کے تو بہت سے مضمون ہیں جو میرے پاس ہیں۔ مگر وہی بات کہ اب میرے لیے وہ حرفِ فراموش ہیں۔ آپ بھی بھول جائیے۔ مثلاً ایک تحریر تھی: ''اردو دانش وری اِس دہائی میں'' خدا بخش لائبریری کے ایک سیمینار میں پڑھی تھی (وغیرہ)۔ اب اِن سب کو عہدِ گذشتہ کے نشانِ بے کار سمجھ کر ڈال دیا ہے۔ آپ کے خط کا جواب لکھنا من جملۂ واجبات تھا، یوں اِنھیں دیکھا گیا برسوں کے بعد۔

... محض بہ طورِ نمونہ ایسی دو تین فضول تحریریں اِس لفافے میں ملفوف ہیں۔ یہ اِس لیے بھیج رہا ہوں کہ آپ اِنھیں پڑھ کر خود اندازہ کرلیں کہ اب یہ کس قدر ''از وقت رفتہ'' ہوچکی ہیں، کہیے پڑھ کر وقت ضائع کرنے میں غصہ آیا''[۳]

اِس مکتوب کی تین چار سطریں اور: ''الحمرا'' کے نام پر یاد آیا کہ غالباً ۵۰ء کے بعد اور ۵۵ء سے پہلے حامد علی خاں مرحوم کے زمانے میں اثر لکھنوی مرحوم سے دو سال تک اِس رسالے کے صفحات پر گفتگو ہوتی رہی تھی بعض الفاظ کے سلسلے میں۔ میرا طویل مضمون ''لُغت اور استعمالِ عام'' اُسی بحث کے مختلف اجزا کی ترتیبِ نو پر مشتمل ہے، یہ میری کتاب ''زبان اور قواعد'' میں شامل ہے''۔[۴]

خاں صاحب کی دستی تحریر اور اِس مکتوب کے اقتباسات سے کہیں بھی یہ بات واضح طور پر صاف نہیں ہوتی کہ خاں صاحب کی ادبی (یعنی تحریری) زندگی کا آغاز کب ہوا اور نہ ہی اِس بات کا ثبوت ملتا ہے کہ اُن کا پہلا مضمون کون سا اور کس موضوع پہ مبنی تھا۔

مذکورہ شواہد سے ہم اِس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ ۵۰ء سے پہلے اور ۴۴ء کے بعد کے درمیانی وقفے میں رشید حسن خاں صاحب کی ادبی زندگی کا آغاز ہو چکا تھا۔

اِس کی تصدیق ڈاکٹر شمس بدایونی کے مضمون ''رشید حسن خاں کی یاد میں'' مشمولہ ہفت روزہ ''ہماری زبان''، نئی دہلی، انجمن ترقی اردو (ہند)، یکم تا ۲۸ ستمبر ۲۰۰۶ء، جلد

نمبر: ۶۵، شمارہ نمبر: ۳۳، ۳۴، ۳۵، ۳۶ سے بھی ہوتی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

''آرڈی ننس فیکٹری سے الگ ہونے کے بعد آخر ترکِ وطن کیا۔ اہلیہ کو میکے بھیجا اور خود بریلی آگئے اور ایک مقامی ہفتہ وار اخبار ''ندرت'' کے دفتر میں ملازمت کرلی۔

ہفتہ وار 'ندرت' (بریلی) کے مالک و مدیر سیّد ابراہیم حسن رسا بریلوی (ف ۱۹۸۷ء) تلمیذ دل شاہ جہان پوری تھے جنھوں نے ۱۹۴۸ء میں ہفتہ وار 'ندرت' کا اجرا کیا تھا۔ 'ندرت' کا دفتر رسا کے رہائشی مکان واقع محلہ شاہ آباد، بریلی میں تھا۔ ملازمت کی نوعیت کا پتا نہیں چلا۔ بزرگ ادیب ڈاکٹر سیّد لطیف حسین ادیب (پ: ۱۰ر جنوری ۱۹۳۱ء) جو اُن دنوں شاہ آباد محلّے میں رہتے تھے، نے بتایا کہ خاں صاحب کا قیام رسا کے رہائشی مکان ہی میں تھا۔ خاں صاحب کے ساتھ شاہ جہان پور کے ایک اور شخص حباب ترمذی بھی کبھی کبھی نظر آتے تھے۔ مولوی رئیس الدین وکیل کی کوٹھی واقع محلہ شاہ آباد میں شہر کے متعدّد شعرا مثلاً: عبداللطیف راز (ف ۱۹۹۳ء)، انور چغتائی (ف ۲۰۰۵ء)، ابراہیم حسن رسا (ف ۱۹۸۷ء)، سیّد عابد حسین کلیم بریلوی وغیرہ جمع ہوتے تھے۔ اُن شعری نشستوں اور مشاعرہ نما بڑی ادبی محفلوں میں رشید حسن خاں بھی شرکت کرتے تھے، یہ ۱۹۵۰ء کے بعد یا قریب کا زمانہ رہا ہوگا''۔ [۵]

اِس اقتباس میں ڈاکٹر سیّد لطیف حسین ادیب کے بیان سے یہ، تو ثابت ہوجاتا ہے کہ دورانِ قیامِ بریلی خاں صاحب ادبی محفلوں میں شرکت کیا کرتے تھے۔

ڈاکٹر شمس بدایونی بریلی ہی کے رہنے والے ہیں۔ سیّد عابد حسین کلیم بریلوی (برادرِ رسا) نے اُن سے اِس بات کا انکشاف کیا کہ ''رشید حسن خاں اِن کے بھائی زاہد

حسن کے ساتھ آرڈی ننس فیکٹری میں کام کرتے تھے۔ دونوں میں باہمی اتحاد و اُنس تھا۔ خاں صاحب عملاً بائیں بازو کے ٹریڈ یونینسٹ تھے، ملازمت سے برطرف ہوجانے کے بعد زاہد حسن کے ذریعے بریلی آکر روپوش ہوگئے۔ یہاں میرے اہلِ خانہ نے اِن کی تقریباً ڈیڑھ دو برس کفالت کی۔ وہ اپنا وقت ہم اہلِ خانہ اور اہلِ محلّہ کی مصروفیتوں میں ہاتھ بٹا کر اور شریک ہوکر گزارتے۔ خاں صاحب محلّے کی ایک آٹا چکّی پر بھی بیٹھتے تھے اور اُس کا حساب لکھ دیا کرتے تھے۔ محلّے کے بچّوں کو بھی پڑھا دیا کرتے تھے۔ یہ سارے کام وہ بغیر اُجرت کرتے تھے۔ خاں صاحب نے یہ وقت انتہائی تنگ دستی، تکلیف مگر استقلال اور خودداری سے گزارا۔ دو ڈیڑھ برس بعد اُن کی شاہ جہان پور واپسی ہوئی''۔[۶]

وقت کی میعاد کچھ آگے پیچھے ہوسکتی ہے، مگر حالات اور واقعات آپس میں کچھ میل کھاتے ہیں۔ رشید حسن خاں صاحب کی اپنی تحریر ملاحظہ فرمائیں:

> ''یہاں تک کہ ۱۹۴۵ء کے آخر میں ۳۳ دن کی اسٹرائک ہوئی جو کسی بھی آرڈی ننس فیکٹری میں پہلی باضابطہ اسٹرائک تھی۔ میں اُس وقت اپنی یونین کا جوائنٹ سکریٹری تھا۔ اِسی کے پاداش میں ۱۹۴۶ء کے بالکل شروع میں فیکٹری سے نکالا گیا، اگر یہ حُسنِ اتفاق واقع نہ ہوتا تو شاید میری زندگی کا رُخ ہی کچھ دوسرا ہوتا۔ معاشی طور پر اُس کے بعد چار پانچ سال بہت پریشان رہا''۔

اِس سے قبل کے اقتباس میں یوں تحریر کرتے ہیں:

> ''اسکول کی ملازمت سے پہلے اور آرڈی ننس فیکٹری کی ملازمت کے بعد تین نوکریاں اور کیں۔ بہت پریشان تھا معاشی طور پر، پہلے آٹا پیسنے والی ایک چکّی پر منشی رہا اور پھر ایک زمیندار کے یہاں کارندہ بنا۔ اس طرح گانو کی زندگی اور زمینداری کی زندگی اور دیگر احوال معلوم ہوئے۔ ۱۹۴۶ء کے آغاز سے ۱۹۴۷ء تک یہ دور رہا۔ پھر راشن کی ایک دُکان پر منشی بن گیا اور ۱۹۴۹ء میں وہاں سے

مدرسۂ فیضِ عام میں استاد بن کر گیا تھا''۔ ؎

رشید حسن خاں نے جگہ کا ذکر نہیں کیا، مگر آٹا چکّی کی بات کو تسلیم کیا ہے۔ جس کا ذکر سیّد عابد حسین کلیم بریلوی نے ڈاکٹر شمس بدایونی سے کیا ہے۔ کلیم بریلوی کی گفتگو میں اور خاں صاحب کی تحریر میں وقت کی پریشانی کا حال موجود ہے۔ بقولِ خاں صاحب ''چار پانچ سال بہت پریشان رہا''۔

اگر ٹھیک حساب لگایا جائے تو ۱۹۴۶ء سے ۱۹۵۰ء تک پانچ ہی سال بنتے ہیں۔ اِس سے ثابت ہوتا ہے کہ اُنھوں نے تین ساڑھے تین سال کا وقت بریلی میں گزارا۔

سیّد عابد حسین کلیم بریلوی اور رشید حسن خاں صاحب کے باہمی تعلّقات کا ہمارے پاس ایک اور دستاویزی ثبوت موجود ہے اور وہ ہیں خاں صاحب کے دس خطوط جو اُنھوں نے کلیم بریلوی صاحب کو دہلی آنے کے بعد ملازمت کے دوران لکھے۔ اُن میں دو خط رضا لائبریری رام پور، فورٹ رام پور، یو. پی (انڈیا) سے تحریر کیے گئے ہیں۔ یہ بالترتیب ۲۶/دسمبر ۱۹۶۲ء اور ۳/جون ۱۹۶۵ء کے ہیں۔ پہلا خط جس پتے پر روانہ کیا گیا ہے وہ اس طرح اِس کے لفافے کے باہر درج ہیں: برادرم سیّد عابد حسین کلیم بریلوی، دفتر اخبار 'ندرت' محلّہ شاہ آباد، بریلی Bareilly۔ اس خط کی آخری ڈیڑھ سطر یوں تحریر ہے:

''بھائی صاحب سے سلام کہیے۔ باقی سب کو سلام و دعا۔ تمھارے مفصّل خط کا منتظر ہوں۔ ہاں! کل عروج صاحبؒ کے والد کا انتقال ہوگیا''۔ رشید حسن خاں

چھے خط ۴۰-جبلی ہال، دہلی یونی ورسٹی، دہلی سے اور دو ۱۱/C-11 ماڈل ٹاؤن، دہلی-۹ سے بھیجے گئے ہیں۔ کلیم بریلوی صاحب اپنے خطوط میں اپنا کلام بھیجا کرتے تھے اور خاں صاحب اِسے ''تحریک'' یا دوسرے رسائل میں بھیج دیا کرتے تھے چھپنے کے لیے۔ خاں صاحب کبھی کبھار اُن سے ملنے بریلی بھی جایا کرتے تھے، خطوط میں ذکر موجود ہے۔

آج تک راقم خاں صاحب مرحوم کے جتنے خط جمع کر چکا اُن میں سے کلیم بریلوی صاحب کے نام ۱۲/اگست ۱۹۶۵ء کا سب سے مختصر خط ہے:

"عُمرت دراز باد۔ فراموش گارِ ماز"۔

رضا لائبریری، قلعہ رام پور سے خط لکھنے کی وجہ یہ ہے کہ خاں صاحب اُن دنوں وہاں قدیم نسخوں کی تلاش اور اُن کی نقول تیّار کرنے کے سلسلے میں گئے ہوئے تھے۔ اُنھی دنوں اُنھوں نے گوپی چند نارنگ کو بھی کئی خط لکھے تھے نسخوں سے متعلق۔

خاں صاحب کی ادبی زندگی کے آغاز سے متعلق ہمارے پاس ایک اور دستاویز موجود ہے۔ یہ ہے اُن کا استعفا نما خط جو اُنھوں نے صدر اسلامیہ ہائر سیکنڈری اسکول شاہ جہان پور کے نام ۲۹/اکتوبر ۱۹۶۴ء کو دہلی یونی ورسٹی سے لکھا تھا۔ خط کا متن ملاحظہ فرمائیں:

"جنابِ مکرّم!

مینجنگ کمیٹی نے میری رخصت بلاتنخواہ ۳۱/اکتوبر ۱۹۶۴ء تک کی منظور کی تھی۔ اُس کے ساتھ ہی اِس سے بھی مطّلع کیا تھا کہ اب اِس میں توسیع ممکن نہیں۔ یہ مدّت قریب الختم ہے۔ میں نے آپ سے زبانی عرض کیا تھا کہ جس وقت بھی میرے گریڈ کے متعلق فیصلہ ہوا؛ میں اسکول کی ملازمت سے استعفا پیش کردوں گا۔ یونی ورسٹی نے اب سے چند ماہ پہلے میرے لیے ایک مناسب گریڈ منظور کرلیا تھا، جس کی باضابطہ اطّلاع مجھے اب ملی ہے، اِس لیے اصولاً اب مجھے مستعفی ہوجانا چاہیے۔

براہِ کرم یکم نومبر ۶۴ء سے میرا استعفا منظور فرمایا جائے۔ اِس کے ساتھ ساتھ اِس کی بھی اجازت دی جائے کہ میں اپنے پرویڈنٹ فنڈ کی رقم بھی حاصل کرسکوں۔

جنابِ صدر! میں نے اسلامیہ اسکول سے اپنی ادبی زندگی کا آغاز کیا، بل کہ صحیح معنی میں اسی ماحول میں شعور کی آنکھیں کھُلیں۔ اچھے ماحول کے اثر سے اچھے ساتھیوں کی ہمّت افزائی

سے اور اسکول کی چھوٹی سی لائبریری کے فیض سے، مطالعے کا شوق اور بڑھا۔ لائبریری کی اچھی کتابوں نے تنقید و تحقیق کی طرف متوجہ کیا اور آٹھ برس کی نسبتاً طویل مدّت اس کی نشو و نما کے لیے بے حد سازگار ثابت ہوئی۔ لائبریری کی کتابوں نے، میرے بیشتر رفیقانِ کار کی ہمّت افزائی نے اور اربابِ اختیار کی خاموش سرپرستی نے، مجھے اِس قابل بنایا کہ میں اعلا تحقیقی کاموں میں حصّہ لینے کا اہل سمجھا جاؤں۔

میں نے جس وقت اسلامیہ اسکول میں ملازمت کے لیے درخواست دی تھی، اُس وقت میرے پاس کسی یونی ورسٹی، کسی کالج یا کسی اسکول کی کوئی ڈگری نہیں تھی؛ اِس کے باوجود آپ نے ازراہِ التفاتِ خاص مجھے منتخب فرمایا تھا۔ آج جب کہ میں ہندستان کی ایک اعلاترین یونی ورسٹی میں کام کر رہا ہوں، آج بھی کسی ایسی سند سے تہی دست ہوں۔ یہ اہمیّت اِسی اسکول کی بخشی ہوئی ہے، اور اِس روایت کے موسّس آپ ہیں"۔ ۹

اِس خط کے متن سے چند باتیں سامنے آتی ہیں: اُن کی ادبی زندگی کا آغاز اِسی اسکول سے ہوا، یہاں کے ماحول میں اُن کے تنقیدی اور تحقیقی شعور نے آنکھیں کھولیں، آٹھ سال کی طویل مدّت اُنھوں نے یہاں گزاری، یہاں کی ملازمت کی شروعات کے وقت اُن کے پاس کسی یونی ورسٹی، کالج یا اسکول کی کوئی ڈگری نہیں تھی۔ اب جب کہ یہ ہندستان کی اعلاترین یونی ورسٹی (دہلی جیسی) میں تحقیقی کاموں میں مصروف ہیں اب بھی اُن کے پاس ایسی کوئی ڈگری نہیں ہے۔

چلیے اب اِس بات کو جاننے کی کوشش کرتے ہیں کہ اُنھوں نے اسلامیہ ہائر سیکنڈری اسکول میں ملازمت کا آغاز کب کیا۔ اِس کے لیے بھی ہم اُنھی کی اُسی تحریر کی طرف رجوع کرتے ہیں جس کا ذکر اِس سے قبل آ چکا ہے۔ یہ لکھتے ہیں:

''۱۹۴۹ء میں وہاں سے مدرسۂ فیضِ عام میں اُستاد بن کر گیا تھا''۔
اِسی صفحے کے اوپر کے دوسرے اقتباس کی شروعات یوں کرتے ہیں:

''اسی دوران اسلامیہ ہائر سیکنڈری اسکول میں فارسی اردو کے استاد کی ایک جگہ نکلی۔ میں نے بھی درخواست دی۔ اُس جگہ کے لیے ہمارے شہر کے مولوی محمد یوسف صاحب بھی اُمیدوار تھے، جو گورنمنٹ اسکول میں اُس وقت ٹیچر تھے اور ریٹائر ہونے والے تھے۔ وہ شہر کی ایک بڑی مسجد کے امام تھے اور بہت لوگوں کے پیر بھی تھے۔ مشہور شخص تھے۔ وہ دو تین سال کے لیے اُس اسکول میں ملازمت کرنا چاہتے تھے۔ میرے اُستاد مولوی مجتبیٰ حسن خاں صاحب میرے لیے کوشاں تھے اور اُن کے اثرات سے میرا کام یاب ہونا یقینی سا تھا۔ مولوی یوسف صاحب نے بعدِ نمازِ جمعہ منبر سے یہ اعلان کیا کہ یہ شخص چوں کہ کمیونسٹوں کے ساتھ ٹریڈ یونین میں کام کرتا رہا ہے اور کمیونزم کو مانتا ہے، اِس لیے یہ مسلمان نہیں ہوسکتا اور ایسے شخص کو اسلامیہ اسکول میں جگہ کیسے دی جاسکتی ہے۔ یہ گویا ترپ کا پتا تھا؛ مگر افسوس کہ اُنھیں کام یابی نہیں ہوئی اور اِس طرح ۱۹۵۲ء میں مَیں اسلامیہ اسکول میں اردو فارسی کے استاد کے طور پر کام کرنے لگا۔ اُس وقت تک میں یو. پی کے عربی فارسی بورڈ سے مولوی کا امتحان پاس کرچکا تھا اور لکھنؤ یونی ورسٹی کے اورینٹل ڈپارٹمنٹ سے دبیرِ کامل کا امتحان بھی امتیاز کے ساتھ پاس کرچکا تھا، یوں اردو فارسی ٹیچر بہ آسانی بن گیا۔ یہاں میں ۱۹۵۹ء کے وسط تک رہا۔ ۱۹۵۹ء میں اگست کے مہینے میں دہلی یونی ورسٹی کے شعبۂ اردو میں ریسرچ اسسٹنٹ کے طور پر چلا گیا اور پھر وہیں ریسرچ ایسوسی ایٹ ہوگیا اور وہاں سے ذرا سا قبل از

وقت ۳۱ر دسمبر ۱۹۸۹ء کو رٹائر ہوگیا‘‘۔[۱۰]

اِس طویل دستی تحریر سے یہ بات واضح ہوجاتی ہے کہ خاں صاحب ۱۹۴۹ء سے ۱۹۵۲ء تک مدرسۂ فیضِ عام میں بہ طورِ اُستاد رہے اور ۱۹۵۲ء سے وسط ۱۹۵۹ء تک یعنی جولائی کے آخر تک اسلامیہ ہائر سیکنڈری اسکول میں بہ طورِ ٹیچر تعینات رہے۔

مدرسۂ فیضِ عام اور اسلامیہ اسکول کی تعیناتی کے دوران ہی اُنھوں نے تنقیدی اور تحقیقی مضامین لکھنے شروع کر دیے جو مختلف رسائل میں چھپنے لگے، جس کی وجہ سے ادبی حلقوں میں اُن کی شہرت پھیلنے لگی۔ ’’جن کی وجہ سے خواجہ احمد فاروقی کی اُن پر نظرِ انتخاب پڑی اور خواجہ صاحب اُنھیں دہلی یونی ورسٹی کے اردو شعبے میں ریسرچ اسسٹنٹ کے طور پر لے آئے‘‘۔[۱۱]

رشید حسن خاں صاحب کی دستی تحریر جو اُنھوں نے مکتوب مرقومہ ۱۱ر مئی ۱۹۹۸ء بہ نام ڈاکٹر رفیع الدین ہاشمی (لاہور) کے لفافے میں رکھ کر اُن کی شاگرد مسرّت انیس کو چھے صفحات پر مشتمل بھیجی اور اُن کے دوسرے مکتوب مرقوبہ ۸ر جون ۲۰۰۵ء بہ نام ڈاکٹر رفیع الدین ہاشمی کی شواہد سے ہم اِس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ خاں صاحب کی ادبی تحریروں کا آغاز مدرسۂ فیضِ عام کی ملازمت کے دوران ہوچکا تھا۔ دوسرے خط کے حوالے سے ہم پہلے اُن مضامین کا ذکر کرتے ہیں جو ۱۹۵۲ء اور ۱۹۵۹ء کے درمیان مختلف رسائل میں شائع ہوئے:

(۱) ’’نغمۂ جاوید پر ایک نظر‘‘ (اثر لکھنوی کے ترجمۂ گیتا کا طویل جائزۂ اغلاط) شاعر (بمبئی)، اپریل ۱۹۵۳ء۔

(۲) ’’سموم و صبا پر ایک نظر‘‘ (جوشؔ کے مجموعۂ کلام کا جائزہ) نگار (لکھنؤ)، ستمبر ۱۹۵۴ء۔

(۳) ’’غزلِ مجروح‘‘ (مجروحؔ کے مجموعۂ کلام غزل پر طویل تبصرہ) تحریک (دہلی)، اکتوبر ۱۹۵۵ء

(۴) ’’ذوق و جنوں پر ایک نظر‘‘ (آلِ احمد سرورؔ کے مجموعۂ کلام کا مفصل جائزہ،

جسے سرور صاحب نے آخر تک معاف نہیں کیا)، نیا دور (لکھنؤ)، جولائی ۱۹۵۷ء۔

(۵) ''اغلاط اللّغات''، اردو ادب (علی گڑھ) مارچ ۱۹۵۸ء، پچاس صفحے کا مضمون ہے۔

(۶) ''شبلی کی فارسی شاعری'' جو نگار میں چھپا تھا غالباً ۱۹۵۵ء، سے پہلے۔

(۷) ''فاعتبروا'' پروفیسر رفیق حسین (صدرِ شعبۂ اردو الٰہ آباد یونی ورسٹی) کے پی ایچ ڈی کے مقالے کا جائزہ، تحریک (دہلی)، غالباً ۱۹۵۹ء۔

یہ مضامین اسلامیہ ہائر سیکنڈری اسکول شاہ جہان پور کی ملازمت کے دَور کی پیداوار ہیں[۱۲]

ڈھائی سطری تحریر مکتوب بہ نام رفیع الدین ہاشمی کو یہاں پھر دُہرایا جاتا ہے، جس کا ذکر پہلے بھی آچکا ہے: ''۵۰ء سے پہلے کے بھی ایک یا دو مضمون تھے، مگر اب اُن کا وجود نہ میرے ذہن میں ہے اور نہ کاغذ پر۔ معلوم نہیں کیا ہوئے۔ ہاں اتنا یاد ہے (مبہم سا) کہ احمد ندیم قاسمی کے مجموعۂ قطعات رم جھم پر ایک تبصرہ تھا''۔[۱۳]

بقول رشید حسن خاں ''۱۹۴۹ء سے ۱۹۵۲ء تک یہ مدرسۂ فیضِ عام میں بہ طورِ استاد رہے''۔ اِن شواہد کی روشنی میں ہم یہ نتیجہ اخذ کر لیتے ہیں کہ اُن کی ادبی زندگی کا آغاز مدرسۂ فیضِ عام سے ہوا تھا۔

اخبار ''ندرت'' بریلی کی ملازمت کا ذکر اِس سے قبل آچکا ہے، شک کی گنجایش باقی نہیں تھی۔ راقم نے ڈاکٹر شمس بدایونی کو ۲۳ر نومبر ۲۰۱۵ء دن کے وقت فون لگایا اور یہ معلوم کرنے کی کوشش کی کہ کیا اخبار ''ندرت'' کے پُرانے شمارے ۱۹۴۸ء کے بعد کے کہیں سے مل سکتے ہیں؟ تو اُنھوں نے فرمایا کہ ''سیّد ابراہیم رسا کا انتقال ۱۹۸۷ء میں ہو چکا تھا اور اُن کے بھائی سیّد عابد حسین کلیم بریلوی بھی عرصہ ہوا وفات پا چکے ہیں لہٰذا ایسی چیزیں اب دست بُردِ زمانہ ہو چکی ہیں''۔

خاں صاحب کو بھی اِس جہانِ فانی سے رخصت ہوئے دس سال ہونے کو ہیں۔ اِس لیے اب جو شواہد دستیاب ہیں اُنھی پر اکتفا کرنا پڑے گا۔

۱۹۵۹ء کے وسط میں دہلی آنے سے قبل شاہ جہان پور کے قیام کے دوران رشید حسن خاں کی مشاعروں میں شرکت کی ایک اور شہادت ہمیں اختر شاہ جہان پوری کے چوتھے شعری مجموعے ''تکمیل الم'' کے شروعاتی عنوان ''انکشافِ حقیقت'' کی ابتدائی سطروں سے یوں ملتی ہے:

''میری شاعری کی ابتدا ۱۹۵۶ء میں ہوئی۔ اُس وقت اعتبار الملک حضرت دل شاہ جہان پوری جانشین حضرت امیر مینائی مشاعروں کی سرپرستی فرماتے تھے۔ رشید حسن خاں اور پروفیسر قمر رئیس بھی مشاعروں میں شریک ہوتے تھے اور شاعروں کو اِس بات کی ترغیب دیتے تھے کہ روایت سے جدّت کی طرف ذہن کو لایا جائے۔ اِس کا خاطر خواہ فائدہ بھی ہوا۔ شاعروں کا اندازِ فکر بدلا، نئی نئی تراکیب اور نئے نئے مضامین سے اشعار کی قدر و قیمت میں اضافہ ہوا''۔

اپنے شہر شاہ جہان پور کے ادبی ماحول میں اُن کی دل چسپی کا ذکر رباب رشیدی اپنے مضمون ''ایسا کہاں سے لائیں ... رشید حسن خاں'' مشمولہ نیا دور (لکھنؤ)، دسمبر ۲۰۰۷ء میں یوں کرتے ہیں:

''میں نے زبان و فن پر ایسی دست رس، شعر فہمی کا ایسا ادراک اپنی زندگی میں اور کسی میں نہیں دیکھا، وہ جدید اور قدیم ہر طرح کے اعلاترین اشعار پر ایک وجدانی کیفیت سے دوچار ہوجاتے تھے۔ وہ خود شعر کہہ سکتے تھے مگر تحقیق و تدوین کی دشت نوردی ہی کو اپنا شیوہ بنایا اور وہ مقام و مرتبہ حاصل کیا کہ روشنی کا ایک مینار بن گئے۔ شاہ جہان پور کے ادبی ماحول میں اُنھوں نے شروع ہی سے بڑی دل چسپی لی۔ ہونہار اور باصلاحیت نوجوانوں کی تربیت بھی کی۔ اُنھیں اپنے قریب بھی رکھا۔ جب تک وہ اپنے وطن میں

رہے خاصے متحرک وفعّال رہے۔''[۱۵]

رشید حسن خاں قدیم وجدید شاعری کے رموز سے اچھی طرح واقف تھے۔ اُنھوں نے دہلی آنے سے قبل اپنی ادبی زندگی کا آغاز ملک کے نامور شعرا حضرات کے مجموعۂ کلام کے تحقیقی وتنقیدی تبصروں سے کیا تھا، جن میں شبلی، احمد ندیم قاسمی، مجروح، جوش، اثر لکھنوی اور آلِ احمد سرور قابلِ ذکر ہیں۔ اُنھوں نے ''اغلاط اللّغات'' اور ''لغت اور استعمالِ عام'' جیسے مضامین بھی تحریر کیے۔

اِسی مضمون کے صفحہ ۲۴ پر رباب رشیدی خاں صاحب کے ایک خط مرقومہ ۱۹۷۵ء سے دو چھوٹے چھوٹے اقتباس اور چار بند اشعار کے پیش کرتے ہیں، آپ بھی ملاحظہ فرمائیں:

''ہاں بھائی! پرسوں ایک خط میں ضرورت پیش آئی کہ اشارات کی زبان میں کچھ کہا جائے، یعنی نظم میں۔ ایک قطعہ کسی کا پڑھا تھا جس کا ایک شعر یہ ہے:

مرا تو خیر ذکر کیا کہ خوگر شکست
مگر ترے غرور و نازِ دلبر کو کیا ہوا

بحر مجھے پسند آئی، لیکن اس زمین اور بحر میں کسی اللہ کے بندے کے ایسے شعر یاد نہیں آئے جن سے کام نکلتا، مجبوراً اللہ ہی کے ایک دوسرے بندے نے پریشان گفتاری کا مظاہرہ کیا۔ ۸، ۱۰ بند کے قطعے میں، جس میں ساری باتیں مع حوالوں کے آگئیں، اِس کے دو تین بند اِدھر اُدھر سے تم بھی سُن لو:

بنامِ احتیاط حکم تھا کہ لب کشا نہ ہوں
پھر اس کے بعد طعنہ بے پناہ کس لیے؟
پھر اِس کے بعد تیرگی شام غم کا ذکر کیا!
پھر اِس کے بعد پرسشِ دل تباہ کس لیے؟

مری جبیں پہ آج بھی ہیں نقش سجدۂ وفا
یہ نقش وہ ہیں حادثے جنھیں مٹا نہ پائیں گے
مرا خیال، تیرے خواب، مرا ذہن، تیری یاد
حوادث اِن چراغوں کو کبھی بجھا نہ پائیں گے

مری شکستِ شوق میں کسی کی فتح ہو اگر
تو اس شکستِ شوق کا ملال کیا کروں گا میں
مرے خلوصِ عشق سے اگر کوئی ہو بدگماں
تو اِس خلوصِ فکر پر خیال کیا کروں گا میں

میں خواب دیکھتا رہوں گا لیکن اس کے بعد بھی
خیال و خواب تک تو احتیاط کا گزر نہیں
اِسی کو مان لوں گا حاصلِ متاعِ زندگی
متاعِ عشرتِ وفا مرے لیے اگر نہیں

۱۵، ۱۶ بند ہیں۔ یہ محض قلم برداشت لکھے گئے۔ سارے بند اِسی طرح کی تک بندی کا نمونہ ہیں۔ آج اِس مجموعۂ پریشان نگاری کو دیکھا تو خود ہنسی آئی۔ جی چاہا کہ تم کو بھی اِس ہنسی میں شریک کرلوں، سچ ہے بُرا وقت آتے دیر نہیں لگتی۔ میں دوسروں کی ایسی شاعری پر ہنسا کرتا تھا، سو خود وہی حرکت کرنے لگا۔ ویسے سوچتا ہوں کہ آخری عمر میں جب کرنے کے لیے کچھ نہیں رہے گا، نہ کاروبارِ شوق کی مجال رہے گی، تو اِسی انداز میں قوالی لکھنا کچھ بُرا نہیں رہے گا ورنہ میلاد شریف والی نظمیں تو کہیں گئی نہیں۔ ویسے یہ ہے کہ اگر میں کچھ وقت صرف کروں اور ذرا ترمیم تنسیخ قاعدے سے کر ڈالوں تو اِس میں کم از کم مرحوم حکیم حبیب احمد شیفتہ جیسی شاعری تو ہو ہی جائے گی“۔

اِن اقتباسات اور اِن بندوں کو یہاں پیش کرنے کا راقم کا مقصد یہ ہے کہ اگر ۱۹۷۵ء

میں خاں صاحب اِس قسم کی شاعری کر سکتے تھے تو شاہ جہان پور کی ادبی محفلوں میں بھی وہ اپنا تھوڑا بہت کلام ضروری پیش کرتے رہے ہوں گے۔ مگر اُس وقت کا کوئی شاعرانہ ثبوت آج تک ہاتھ نہیں لگ سکا۔

شاعری کے ذوق اور اِس کے رموز و نکات سے متعلق ڈاکٹر رئیس احمد نعمانی کی گفتگو ملاحظہ فرمائیں:

''آخری ملاقات ۳۱؍جنوری ۲۰۰۶ء کو پھر ان کے مکان پر ہی محلہ باروزئی دوم، شاہ جہان پور میں ہوئی، جس کا مجھے بالکل اندازہ نہیں تھا کہ یہ آخری ملاقات ہوگی، ورنہ میں اُس ایک گھنٹے کی ملاقات کو مزید طویل و مکرّر کرنے کے لیے مزید ایک دو روز شاہ جہان پور میں قیام کر سکتا تھا...

اِسی آخری گفتگو کے دوران شعر و شاعری کے ذکر میں مَیں نے اُن سے کہا کہ آپ نے بھی کبھی شعر کہے ہوں گے؟

اُنھوں نے جواب دیا: ''بھائی، میں شعر کہتا نہیں، ہاں شعر بنا سکتا ہوں''۔

وہ شاعری کے رموز و نکات، وزن و آہنگ کے مسائل اور شعر کی لفظی و معنوی پرکھ کا بھی کامل ملکہ رکھتے تھے، شعر کی خامیوں پر بڑی باریک بینی سے ٹوکتے اور اگرچہ خود کوئی اصلاح نہیں دیتے تھے مگر جہاں واقعتاً اصلاح کی ضرورت ہوتی اِس کی بالکل صحیح نشان دہی کر دیتے کہ فلاں مصرعے میں فلاں جگہ ترمیم کی ضرورت ہے۔ معنوی خوبیوں کے ساتھ وہ شعر کے وزن کے معاملے میں بڑے حساس تھے۔ وزن میں ذرا سی، برائے نام ناہمواری بھی ان کو ناپسند تھی''۔[۱۶]

اپنے وطن کی ادبی محفلوں ہی میں اُنھیں اشعار کو فن کی کسوٹی پر پرکھنے کا ہنر خوب آتا تھا۔

مسئلہ چاہے زبان و بیان کا ہو، تشبیہ و استعارے کا ہو، اشارہ و کنایے کا ہو، روزمرہ و محاورے کا ہو، قافیہ و ردیف کا ہو، بحر و وزن کا ہو یا الفاظ کے لغوی اور شعری معانی کا ہو، جب تک یہ اچھی طرح شعر کو ترازو میں تول نہ لیں داد نہیں دیتے تھے۔

خاں صاحب کو تحقیق و تدوین سے خاص مناسبت تھی، عروض و قواعد پر اُنھیں عبور حاصل تھا۔ تنقید کے میدان میں اُنھیں مشرقی انتقادیات کے اصولوں سے دل چسپی تھی۔ اُنھوں نے اردو ادب کے کلاسیکی متون کی تدوین کی، دوسرے حضرات کے کلام اور کام کو جانچا و پرکھا، مگر اِن سب کے لیے جن اُصولوں کی پابندی کی وہ سب کے سب مشرقی انتقادیات سے تعلق رکھتے ہیں۔ اپنے کسی بھی مضمون میں اُنھوں نے مغربی اصولِ نقد کی پیروی نہیں کی اور نہ ہی اُنھوں نے ثقیل اور بھاری بھرکم اصطلاحوں کا استعمال کیا۔

وہ اکثر کہا کرتے تھے کہ ”جو کچھ آپ قاری تک پہنچانا چاہتے ہیں، وہ بوجھل نہیں ہونا چاہیے، اور ایسا بھی نہیں ہونا چاہیے کہ اُس کا ذہن اُسے قبول کرنے سے انکار کردے۔ آپ جن حضرات سے مخاطب ہو رہے ہیں اُن میں یونی ورسٹیوں کے پروفیسر، اسکالر، کالجوں اور اسکولوں کے اساتذہ و طلبہ کے علاوہ ادب سے دل چسپی رکھنے والے معاشرے کے عام لوگ بھی شامل ہیں“۔[۱۷]

یہی وجہ ہے کہ اُن کی تحریر و تقریر میں زیادہ فرق نظر نہیں آتا۔

نسلاً پٹھان ہونے کی صورت میں خاں صاحب کی طبیعت کے تین رجحانات کی جھلک ہمیں اُن کے مضامین میں بھی نظر آتی ہے، مثلاً: ضدی پن، کھرا پن اور مصلحت کوشی سے دور۔ اپنے ایک مکتوب مرقومہ ۱۶ ستمبر ۱۹۹۷ء شاہ جہان پور سے اپنی ایک شاگردہ ارجمند آرا (ڈاکٹر ارجمند آرا جو آج کل دہلی یونی ورسٹی کے شعبۂ اردو سے منسلک ہیں اور درس و تدریس کے کام میں مشغول ہیں) کو یوں لکھتے ہیں:

”میں کبھی اپنے کیے پر پشیمان نہیں ہوا، خواہ کتنا ہی پریشان رہا ہوں۔ خواجہ احمد فاروقی سے جھگڑا کرلیا، جو ۲۷ سال تک برقرار رہا۔ بہت نقصان اُٹھایا، مگر پچھتایا نہیں۔ آج تم کو بتا رہا ہوں کہ یہ جھگڑا کیہ

انجم کے سلسلے میں ہوا تھا۔ کبھی نہیں گھبرایا، کبھی نہیں شرمایا اور کبھی پشیمان نہیں ہوا۔ بہت نقصان اُٹھایا، گریڈ نہیں ملا۔ نہ ملے، نقصان ہوتا ہے تو ہو، کر کے پچھتانا شیوۂ دوست داری کے خلاف ہے۔" [۱۸]

پٹھانیت سے متعلق خاں صاحب کے خاندان کے ایک بزرگ کے خیالات اُنھی کی زبانی سُنیے جو اُنھوں نے اورینٹل کالج لاہور کی طالبہ مسرّت انیس کو لکھ بھیجے:

"میرے خاندان میں ایک بزرگ تھے، اُن کا قوال تو یہ تھا کہ جس پٹھان میں ضد اور جہالت نہیں، اُس کے نطفے میں فرق ضرور ہوگا۔ اِسے بجا طور پر شاعرانہ مبالغہ مان لیا جائے، لیکن یہ تو تھا کہ پٹھان مصلحت اندیشی سے عموماً ناآشنا ہوتے تھے اور منافقت سے اور ریاکاری سے خاصے دور رہا کرتے تھے۔ اکثریت کا احوال یہی تھا" [۱۹]

اکثریت میں خاں صاحب کو بھی شامل کر لیجیے اور اوپر درج خط کی تحریر سے ملتی جلتی ایک تحریر اور ملاحظہ کیجیے جو اسی دستی تحریر کا ایک حصّہ ہے:

"یہ سوال تو رہا جاتا تھا۔ جی نہیں پچھتاوا کبھی نہیں ہوا، اب بھی نہیں۔ زندگی کے راستے میرے سامنے کُھلے ہوئے تھے، سمجھ بوجھ کر گھاٹے والے سودے کو خریدا، پھر پشیمانی کیوں ہو، سب سے بڑی دولت میری یہ ہے کہ میرا ضمیر مطمئن ہے اور یہی میرے لیے کافی ہے۔ اسی لیے یہ جو حرام زادگانِ ادب ہیں، اِن سے کبھی سمجھوتا نہیں کر سکا اور یہ بھی اسی کا فیض ہے کہ جس بات کو، کام کو غلط سمجھا واضح طور پر اُس پر گرفت کی۔ ہندستان پاکستان میں بیش تر لوگ مجھ سے خوش نہیں رہے، مگر میں نے کسی کی خوشی یا ناراضی کو کبھی اہمیّت نہیں دی۔ میں قطعی طور پر خوش ہوں اور مطمئن" [۲۰]

آیئے پٹھانوں کے اِس شہر شاہ جہان پور اور رشید حسن خاں کے خاندان کی مختصر تاریخ پر نظر ڈالتے ہیں۔

مغلیہ سلطنت جب اپنے پورے شباب پہ تھی اور اُس کی پانچویں پشت شاہ جہان آباد کے تخت پہ جلوہ افروز تھی تب شاہ جہان پور کی بنیاد اعتماد الدولہ نواب سر ابدال خاں المخاطب بہ عمدۃ الملک نواب بہادر خاں چغتا نے ۱۰۴۷ھ مطابق ۱۶۳۷ء میں رکھی۔ نواب بہادر خاں چغتا نے اِس غیر آباد علاقے کو آباد کرا اپنے قدر شناس محسن ولیِ نعمت بادشاہ شاہ جہاں کے نام نامی پر اِس شہر کا نام شاہ جہان پور رکھا۔

اِس ضلع کا قدیمی نام گنگا درگا تھا۔ دوسرا اِس کا قدیم نام کٹھیر ہے۔ اِس شہر کی حفاظت کے لیے جو قلعہ تعمیر کرایا گیا وہ دو ندیوں گَرّا اور کھنوت کے سنگم پہ واقع ہے۔ یعنی اِس کے تین طرف آبِ رواں اور سامنے آبادی والا شہر ہے۔ دوآبہ میں واقع ہونے کی وجہ سے آب و ہوا خوش گوار ہے۔ پھلوں میں یہاں کے آم بہت رسیلے اور عمدہ ہوتے ہیں۔

نواب بہادر خاں نے یہاں ہر فرقے کے لوگوں کو لا آباد کیا۔

کہا جاتا ہے کہ نواب بہادر خاں کے چاچا نیک نام خاں اور بھائی یوسف خاں کی رہنمائی میں نو ہزار افغانوں کا عظیم الشان قافلہ آباد ہونے کو آیا تھا۔ افغانوں کا یہ قافلہ مع اہل وعیال آیا تھا، جس میں باون (۵۲) خیل کے پٹھان تھے۔ نواب بہادر خاں نے ہر خیل کو الگ الگ محلّے میں آباد کیا۔ یہی وجہ ہے کہ کسی زمانے میں یہ شہر ۵۲ خیل یا باون محلّوں کے نام سے مشہور تھا۔

رشید حسن خاں مرحوم کا سلسلۂ نسب یوسف زئی خیل سے جاملتا ہے۔ اُن کے محلّے کا نام باڑوزئی دوم ہے۔ غور سے دیکھا جائے تو خاں صاحب کی پیدائش اِس شہر کے آباد ہونے کے ۴۸۸ برس یعنی ۱۲ برس کم پانچ صدیوں بعد ہوئی۔

ہر لحاظ سے یہ خطۂ زمین بڑا ہی زرخیز ہے۔ علما و صوفیوں کی درگاہیں یہاں موجود ہیں۔ یہاں کے شاعروں اور ادیبوں نے ادبی دنیا میں اپنا پرچم بلند کیا ہے۔ ڈاکٹر قمر رئیس اور رشید حسن خاں کے نام سے کون نہیں واقف، دونوں کی آخری آرام گاہیں اِسی شہر میں ہیں۔ یہاں کے سرفروشانِ وطن بھی اوّل صف کی یادگار ہیں۔

نوّاب بہادر خاں کے والد کا نام نوّاب دریا خاں تھا، اُن کے والد ابراہیم خاں باقر زئی افغان تھے جو داؤدزئی کی ایک شاخ ہے۔ اصل وطن مضافات، افغان مشرقی قصبہ بربر تھا۔ نوّاب بہادر خاں شاہ جہاں کے عہدِ حکومت میں پانچ ہزاری منصب دار تھے۔ کالپی اور قنوج اُن کی جاگیریں تھیں۔[۲۱]

راقم ۲۰۱۱ء سے قبل جب رشید حسن خاں مرحوم کے خطوط مرتّب کر رہا تھا تو اُن کے بیٹے خورشید حسن خاں سے ٹیلی فون پر بات ہوئی تھی۔ اُنھوں نے بتایا تھا کہ اُن کے خاندان کا تعلّق کسی یوسف زئی بزرگ سے ہے۔ اس سے زیادہ اُنھیں کچھ معلوم نہیں۔

اوائلِ عمری میں ہی خاں صاحب کی طبیعت میں ضد کے آثار عود کر آئے تھے۔ یہ اُنھیں والد صاحب سے ورثے میں ملے تھے۔ خاں صاحب اپنے والد صاحب کے لیے لکھتے ہیں:

> "میرے اُستاد جس قدر متوازن ذہن اور عمل کے مالک تھے، میرے والد اُسی قدر متشدّد تھے، صلح سمجھوتے کے تو قائل ہی نہیں تھے، جس بات کو اپنے نزدیک درست سمجھتے تھے، اُس کو علی الاعلان کہتے تھے اور بار بار"۔[۲۲]

یہ بات اعتماد سے کہی جاسکتی ہے کہ خاندانی اور تہذیبی اثرات انسانی خون میں سرایت کر جاتے ہیں اور وقت کی رفتار کے ساتھ ساتھ پختہ ہوتے چلے جاتے ہیں۔ اُن کی ضد سے متعلّق اُنھی کی زبانی ایک واقعہ سُنیے:

> "سب سے پہلے شہر کے عربی مدرسے فیضِ عام میں تقرر ہوا۔ وہاں مشکل یہ پیش آئی کہ درسِ نظامی کی جو ابتدائی کتابیں مجھے پڑھنا تھیں (جنھیں میں خود اپنے زمانے میں پڑھ چکا تھا) اُن کے پڑھنے والے ذرا اُلجھنے لگے ذہنی طور پر، اور پھر چند روز کے بعد بات کُھل کر سامنے آگئی کہ طلبہ نے مہتممِ مدرسہ سے (جو میرے دوست بھی تھے اور کرم فرما بھی) یہ کہا کہ اُستادِ محترم تو داڑھی

مُنڈواتے ہیں، بھلا ہم لوگ اُن سے کیسے پڑھ سکتے ہیں۔ مہتمم صاحب نے مجھے بلا کر کہا کہ داڑھی تو رکھنا پڑے گی، ورنہ مخالفت زیادہ ہوگی۔ بات اُن کی بجائے خود درست تھی، مگر میں نے یہ کہا کہ یہ تو رشوت کی داڑھی ہو جائے گی کہ نوکری کرنا ہے تو داڑھی رکھاؤ۔ میں نے انکار کر دیا۔ میں داڑھی کی شرعی حیثیت کا معترف تھا اور ہوں، لیکن اُس وقت گویا ضد کی بات آپڑی تھی۔ میرا سمجھوتا اِس پر ہوا کہ میں درسِ نظامی کے بجائے منشی مولوی اور منشی کامل کے امتحانات کی تیاری کراؤں اور اِس پر سبھی مطمئن ہو گئے۔''[۲۳]

خاں صاحب نے آخری عمر تک داڑھی نہیں رکھی وہ کلین شیو رہے۔ شاید یہ اُن کے ضدی پن کا ہی اثر تھا۔ اُن کے ضدی پن سے متعلق پچھلے اوراق میں اُن کی تحریر کا ذکر آچکا ہے۔

اب اُن کی طبیعت کے کھردرے پن اور مصلحت کوشی سے دور کے رویّے کی بات کرتے ہیں (صرف ادبی لحاظ سے) حقیقی زندگی میں وہ بڑے ملنسار، زندہ دل، طلبہ و نئے اسکالروں کی ہمیشہ مدد کرنے والے شخص تھے۔ اپنے ادبی کھردرے پن کی وجہ سے اُنھوں نے برِصغیر ہند و پاک کے بڑے بڑے ادبی ستونوں کو وہ گہرے زخم دیے ہیں جو اُن کے اِس جہانِ فانی سے رخصت ہونے کے باوجود بھی نہیں بھر پائے۔

ڈاکٹر خلیق انجم کی زبانی ایک واقعہ سُنیے:

''ایک دفعہ غالب انسٹی ٹیوٹ میں غالب پر سمینار ہو رہا تھا۔ مالک رام صاحب نے مقالہ پڑھا جسے بہت پسند کیا گیا۔ لیکن رشید حسن خاں صاحب نے کھڑے ہو کر دو تین اعتراضات کر دیے۔ مالک رام صاحب کو یہ بات ناگوار گزری، ہال کے برابر سکریٹری کا ایک چھوٹا سا کمرہ تھا، مالک رام اُٹھ کر اُس کمرے میں چلے گئے۔ میں اُن کے پیچھے گیا، اُنھیں پانی پلایا اور لٹا دیا۔ جب اُنھوں نے آنکھیں بند کر لیں اور مجھے محسوس ہوا کہ وہ سو گئے ہیں تو میں سمینار ہال میں

واپس آ گیا۔ تھوڑی دیر میں مالک رام صاحب زور سے چیخے ’خلیق انجم ‘! میں بھاگا ہوا گیا، میں نے دیکھا کہ اُن کی حالت خاصی خراب ہے۔ اُنھیں دل کی شکایت تھی اور میں نے اکثر انھیں شیروانی کے اوپر کی جیب سے ایک شیشی نکال کر دوا کھاتے ہوئے دیکھا تھا۔ ایک دفعہ میرے پوچھنے پر مالک رام صاحب نے بتایا تھا کہ وہ دوا ’سیبوٹاٹ‘ ہے، اُنھیں جب دل کی شکایت ہوتی ہے تو وہ آدھی گولی زبان کے نیچے رکھ لیتے ہیں۔ میں نے فوراً ہی اُن کی جیب سے وہ شیشی نکالی، ایک ٹیبلٹ کو رومال میں رکھ کر توڑا اور آدھی گولی اُن کی زبان کے نیچے رکھ دی، دس پندرہ منٹ میں اُنھیں سکون ہو گیا اور کار میں بٹھا کر میں اُنھیں اُن کے گھر چھوڑ آیا‘‘۔[۲۴]

اتنا بڑا حادثہ خاں صاحب کے ادبی کھر درے پن اور مصلحت کوشی سے دوری کی وجہ سے رونما ہوا۔ اُن کے اندر جب پٹھانیت عود کر آتی تھی تو وہ کسی بڑے رُتبے یا بڑے ادارے کا لحاظ نہیں کرتے تھے۔ ادبی سچ کہنا اُنھوں نے اپنی زندگی کا شعار بنالیا تھا۔ اُن کے ادبی سچ نے فیض احمد فیضؔ (دستِ صبا پر ایک نظر، فیضؔ اور اُس کی شاعری)، شیخ محمد اکرام (ثقافتِ پاکستان)، عبدالرسول (دیوانِ خاقانی)، جمیل جالبی (تاریخِ ادبِ اردو)، ڈاکٹر محی الدین زور (اردو شاعری کا انتخاب، کلّیاتِ قلی قطب شاہ)، مالک رام (دیوانِ غالب، صدی اڈیشن)، آل احمد سرور، مجنوں گورکھپوری (علی گڑھ تاریخ ادبِ اردو)، عبدالقادر سروری (اردو کی ادبی تاریخ) اور بہت سے ترقّی پسند مصنّفین کو اُن کا دشمن بنالیا تھا۔

پچھلے اوراق میں خود اُنھوں نے اِس بات کو تسلیم کیا ہے کہ ’’جس بات کو، کام کو غلط سمجھا واضح طور پر اُس پر گرفت کی۔ ہندستان پاکستان میں بیش تر لوگ مجھ سے خوش نہیں رہے‘‘۔

اُنھوں نے ’’لُغت ترقّی اردو بورڈ، کراچی‘‘ جیسے اہم کام کو بھی نہیں بخشا۔ جب تک خاں صاحب حیات رہے ادبی حضرات کی ناراضی جاری رہی، بعدِ مرگ اُن کے ابھی تک

لوگوں کے دل و دماغ صاف نہیں ہوئے۔ اِس کا سب سے بڑا ثبوت یہ ہے کہ کسی بھی ادبی ادارے نے (جس میں دہلی یونی ورسٹی کا شعبۂ اردو بھی شامل ہے، جہاں اُنھوں نے اپنی زندگی کے بہترین قریب ۳۶ سال گزارے) اُن کی یاد میں یک روزہ سمینار بھی منعقد نہیں کیا۔ اُن کا کہنا درست تھا کہ ''سچ کہنے کا خمیازہ تو بھگتنا ہی پڑتا ہے''۔

کسی زمانے میں ادبی حضرات کا ایک گروپ انگلستان جارہا تھا۔ اُس میں فیض کے علاوہ رشید حسن خاں کا نام بھی شامل تھا۔ عین وقت پر فہرست سے خاں صاحب کا نام کاٹ دیا گیا۔ جب خاں صاحب کو اِس کا پتا چلا تو اُنھوں نے کہا ''ایسا ہونا ہی تھا۔ سچ کہنے کی سزا تو ملنی ہی چاہیے۔ میں خوش ہوں کہ میرا ضمیر مطمئن ہے''۔

آج کا دَور برق رفتاری کا ہے، بل کہ اِس سے بھی کہیں آگے کا ہے۔ مگر بعض چیزوں کو حاصل کرنا آج بھی اُتنا ہی مشکل ہے جتنا پہلے تھا۔ کسی مضمون سے متعلق کسی جریدے یا اخبار کے اڈیٹر یا کسی کُتب خانے کے سربراہ کے نام خط بھیجیے آپ جواب سے محروم رہیں گے۔ آپ کے باربار تقاضا کرنے پر وہ آپ کا نام سُن کر فون اُٹھانے کی زحمت بھی گوارا نہیں کرے گا، یہ میرا ذاتی تجربہ ہے۔

راقم رشید حسن خاں صاحب کے خطوط مرتب کر رہا تھا۔ خطوط سے پتا چلا کہ انور قمر صاحب بمبئی میں قیام پذیر ہیں اور اُن کے پاس مرحوم کے بہت سے خطوط ہیں۔ میں نے کسی ذریعے سے اُن کا فون نمبر حاصل کیا، بات ہوئی۔ اُنھوں نے کہا ہاں میرے پاس خاں صاحب کے بہت سے خطوط محفوظ ہیں، تلاش کروں گا۔ دو سال سے اوپر کا وقت گزر گیا میں نے برابر رابطہ بنائے رکھا۔ ایک دن فون اُن کی بیگم صاحبہ نے اُٹھایا، نام پوچھا۔ میں نے بتایا۔ اُنھوں نے قمر صاحب سے کہا جموں سے فون ہے۔ قمر صاحب کی آواز آئی کہ دو طبیعت ٹھیک نہیں ہے۔ اُس دن کے بعد راقم نے کبھی فون نہیں کیا۔ وقت گزرنے کے ساتھ وہ خطوط مٹی کی نذر ہو جائیں گے۔

پروفیسر اکبر حیدری (کشمیر والے) کی مثال ہمارے سامنے موجود ہے۔ اُن کے پاس خاں صاحب مرحوم کے بہت سے خطوط محفوظ تھے۔ راقم ایک بار سری نگر (کشمیر)

گیا اور اُن کی خدمت میں حاضر ہونے کے لیے فون کیا۔ اُنھوں نے انکار کر دیا اور کہا میں تلاش کر کے بھیج دوں گا۔ مسلسل دو سال کے تقاضے کے بعد اُنھوں نے صرف سات خط بھیجے۔ اُن کی وفات کے ساتھ یہ ادبی خزانہ بھی مجھسے دفنِ زمین ہو گیا، اُن کے گھر میں کوئی ادبی ذوق کا فرد نہیں۔

اِسی طرح ڈاکٹر رضا بیدار، ڈاکٹر شعائر اللہ اور ڈاکٹر یونس اگاسکر (اُن کے ساتھ راقم بمبئی یونی ورسٹی کالینا کے مارتنڈ گیسٹ ہاؤس کی کینٹین میں مل چکا ہے۔ ساتھ چائے پی اور قریب دو گھنٹے کا وقت گزارا، اُنھوں نے ترسیل کا ایک شمارہ بھی دیا تھا) کے پاس بھی خطوط موجود ہیں مگر فون کرنے پر یہ بتایا دیا جاتا ہے کہ اُنھیں تلاش کرنا مشکل ہے۔

یہی حال خاں صاحب کے مضامین کا ہے۔ جن رسائل میں وہ چھپا کرتے تھے اُن میں سے کچھ تو بند ہو چکے ہیں، جو جاری ہیں اُن کے مدیرِ اعلا مدد کرنا نہیں چاہتے۔ خط رجسٹرڈ بھجوایا، ای میل کیا مگر جواب ندارد۔

اکیلا چنا پہاڑ نہیں پھوڑ سکتا۔ ادبی فریضے ایک دوسرے کی مدد کے بغیر پایۂ تکمیل تک نہیں پہنچتے۔ دوسروں سے کیا گلہ، رشید حسن خاں صاحب کے دو فرزند بہ حیثیت اُستاد اسکولوں میں کام کرتے ہیں۔ خاں صاحب کے کچھ مطبوعہ و غیر مطبوعہ مضامین جو اُنھوں نے سنبھال کر رکھے تھے اور جن کا ذکر اُنھوں نے پروفیسر رفیع الدین ہاشمی (لاہور) کے نام شاہ جہاں پور سے خط مرقومہ ۸/جون ۲۰۰۵ء میں کیا ہے۔ اُن سے فون پر بات کرو تو وہ صاف انکار کر دیتے ہیں کہ اُن کے پاس کچھ نہیں۔

خاں صاحب نے غرائب اللّغات [۲۵] کے ۳۹ صفحات مکمل کر لیے تھے اور ابھی تک الف کا کام جاری تھا کہ اُنھوں نے اِسے روک دیا اور اقبالؔ کے اردو کلام کی تدوین پروفیسر رفیع الدین ہاشمی (لاہور) کے اشتراک سے شروع کر دی تھی اور قریب پچاس صفحات کا کام ہو چکا تھا کہ بارگاہِ الٰہی سے بلاوا آ گیا اور وہ رخصت ہو گئے۔ اب یہ کام دھرے کے دھرے رہ گئے۔ خاں صاحب کے فرزند اصل کیا اُن کے عکس دینا بھی گوارا نہیں کرتے۔ اگر وہ تعاون کرتے تو ایسی چیزیں محفوظ ہو جاتیں۔

مقالات کے اِس مجموعے میں راقم نے رشید حسن خاں صاحب (مرحوم) کے ابتدائی دَور کے مضامین شامل کرنے کی کوشش کی ہے۔ تلاشِ بسیار کے بعد راقم کو سب سے پہلا جو مضمون دستیاب ہوا وہ ہے ''شبلی کا فارسی تغزل[۲۶]''، اِس میں شبلی کے فارسی مجموعۂ کلام کا تعارف پیش کیا گیا ہے، جس میں کل ۱۱۶ غزلیں اور ۷۸۱ اشعار۔ صرف ۸۴ غزلیں مکمل ہیں، باقی کی غزلوں کے ۲، ۳، یا ۴ شعر نظر آتے ہیں۔ مختصر ہونے کے باوجود یہ بڑے بڑے مجموعوں پر بھاری ہے۔ شبلی محقق ہیں، مفسّر ہیں، مورّخ ہیں، محدّث ہیں، فقیہ ہیں، متعلم ہیں، مولوی ہیں، ندوہ کی چار دیواری میں امام المفسّرین رازی اور امام المتکلمین غزالی کے جانشین ہونے کے باوجود جب بمبئی کی ثمر بار و سکر آفریں وادیوں میں پہنچتے ہیں تو ہر چیز کو بھول جاتے ہیں اور فطرت و مظاہرِ فطرت کے پرستار نظر آنے لگتے ہیں۔ اِن کے جذبات و احساسات بمبئی کی کارگاہِ ذوق آفریں و آشوب گاہِ تقوا شکن کے مظاہر کو دیکھ کر وجد میں آ کر رقص کرنے لگتے ہیں۔ باقی سب باتوں کے علاوہ اِن کی فطرت شاعرانہ تھی۔ اِن کے فارسی اشعار کو دیکھ کر ایسا محسوس ہوتا ہے کہ خیام عروجِ نشہ کی کیفیت میں کچھ کہہ رہا ہے۔

اِن سب کے پسِ پردہ تھا بمبئی کی عطیہ فیضی کا وہ مقناطیسی حُسن جس نے شبلی کو سب کچھ ہونے کے باوجود فارسی کا حافظ اور خیام بنا دیا تھا۔

''ادب کے نئے تقاضے[۲۷]'' (یہ مرحوم کا پہلا مضمون نہیں ہے۔ بہ قولِ مرحوم ''۵۰ء سے پہلے کے بھی ایک دو مضمون تھے، مگر اب اُن کا وجود نہ میرے ذہن میں ہے اور نہ کاغذ پر۔ معلوم نہیں کیا ہوئے۔ ہاں اتنا یاد ہے (مبہم سا) کہ احمد ندیم قاسمی کے مجموعۂ قطعات رم جھم پر ایک تبصرہ تھا'')۔

بنارس ہندو یونی ورسٹی کے شعبۂ فارسی کے پروفیسر سیّد حسن عباس نے ایک اطلاع دی کہ ماہنامہ ''کارواں'' میں مرحوم خاں صاحب کا ایک مضمون ''ہمارا سرمایۂ تغزل'' جون ۱۹۵۰ء کے ص ۱۶ تا ۲۳ پر شائع ہوا ہے، مگر ابھی تک اُس کا عکس حاصل نہیں ہو سکا۔

''ادب کے نئے تقاضے'' میں مضمون نگار نے یہ درج کیا ہے کہ ''دنیا میں جتنی بھی

ترقی یافتہ زبانیں ہیں اگر اُن کا جائزہ لیا جائے تو اُن میں صدہا الفاظ دوسری زبانوں کے ملیں گے... اردو کی سب سے بڑی خوبی اُس کی صلاحیتِ انجذاب و تاثر ہے۔ یعنی اُس نے بڑی فراخ دلی و وسعت سے دوسری زبانوں کے الفاظ و محاورات کو خوش آمدید کہا... اگر کوئی شخص اس کے تمام سرمایے کا تجزیہ کر کے ہر زبان کے الفاظ اُسی زبان کو واپس کردے تو پھر اُس کے پاس کورے کاغذ کے سوا اور کچھ نہیں بچے گا"۔[28] لہٰذا ہمارے بزرگوں کو اُس زبان کی اصلاحِ جدید کی طرف جلد از جلد توجہ کرنی چاہیے تاکہ اُس کے سرمایے میں اضافہ ہوتا رہے۔

دوسرا مضمون "تنقید جدید کا ایک پہلو[29]" (اور زبان و ادب پر اُس کے اثرات) ہے۔ مضمون نگار نے ترقی پسند ناقدین پر کھُل کر گرفت کی ہے اور لکھا ہے اُن ناقدین کی انتقادی تحریریں زیادہ تر ارسطو یا میتھو آرنلڈ کے حوالوں سے بوجھل ہوتی ہیں، زبان و بیان کی طرف توجہ نہیں دی جاتی اور نہ ہی لسانی پہلو کبھی زیرِ بحث آتے ہیں۔ اُن کا ذہن اِس بات پر مرکوز رہتا ہے کہ کس مجموعۂ شعری یا نثری میں کس حد تک ترقی پسندی کے عناصر پائے جاتے ہیں جس کی وجہ سے ادب میں بے راہ روی زیادہ در آئی ہے۔

اگلے مضمون "غزلیاتِ حالی کا ایک جائزہ[30]" میں مضمون نگار نے حالی کے کلام کو چار زمروں میں تقسیم کیا ہے، جس میں تغزل، قومی جذبہ اور ناصحانہ رنگ نمایاں ہے، لیکن ایک حصّہ ایسا بھی ہے جو صرف ردیفی ترتیب کے طور پر لکھی ہوئی غزلوں پر مشتمل ہے۔ اُنھیں حالی کے کلام میں فلسفہ، تصوف، معاملہ بندی، خمریات، عام اخلاقی باتوں کے علاوہ خودداری اور بلند ہمتی کے عناصر کی کمی محسوس ہوتی ہے۔ ہاں شیفتہ اور مومن کے اثر سے اُن کے ابتدائی کلام میں عشق کی گرمی نمایاں نظر آتی ہے۔

"نغمۂ جاوید پر ایک نظر[31]" خاں صاحب کا ایک طویل مضمون ہے جو نواب جعفر علی خاں اثر لکھنوی کے منظوم بھگوت گیتا کے ترجمے سے متعلق ہے۔ اُس میں اِس بات کا ذکر ہے کہ کلام کے مطالعے سے یہ احساس ہوتا ہے کہ الفاظ مفہوم ادا کرنے سے قاصر ہیں، شیرینی و حلاوت اور چُستی و صفائی جس کو شعر کا جواہر اور تاثیر کی جان کہا جاتا ہے، یکسر

مفقود ہے۔ اشعار میں سستیِ بندش اور تعقید بھی نظر آتی ہے۔ اکثر اشعار میں ''ایطا'' کی خامیاں بھی ہیں۔ حالاں کہ اثر صاحب نے اپنی کتاب ''چھان بین'' میں ''ایطا'' کی خامیوں کا تفصیل سے ذکر کیا ہے۔

اثر صاحب کے مضمون کے بعد رشید حسن خاں صاحب فیض احمد فیض کے مجموعۂ کلام ''دستِ صبا پر ایک نظر'' کے عنوان سے تفصیلی جائزہ پیش کرتے ہیں۔ وہ فیض کو ترقّی پسند مانتے ہیں اور وہ ہیں بھی۔ ترقّی پسندی کی رو میں بہتے ہوئے اُن سے بہت سی لغزشیں ہی نہیں فاش غلطیاں بھی ہوئی ہیں جن سے کلام کا حُسن خاک میں مل جاتا ہے۔

استعارہ، تشبیہ اور صنعتی الفاظ کے انتخاب نے نظم کے صوتی تناسب اور حُسن ہیئت کو نقصان پہنچایا ہے۔ ترقّی پسندوں نے غزل کو ترقّی کے بجائے پستی کی طرف دھکیلا ہے۔

''غزلِ مجروح[۳۲]'' مجروح سلطان پوری کے مجموعۂ کلام سے متعلق ہے۔ جس میں صرف ۲۸ غزلیں اور چند متفرق اشعار ہیں۔ اِس مجموعے پر تبصرہ کرتے ہوئے رشید حسن خاں صاحب نے اِسے دو حصّوں میں منقسم کیا ہے۔ پہلا حصّہ ۱۹۴۸ء تک کے کلام پر مشتمل ہے جس کے دوران مجروح پہ ترقّی پسندی کا رنگ نہیں چڑھا تھا۔ گو یہ حصّہ بھی خامیوں سے پاک نہیں ہے مگر اِس میں غزلوں کے کچھ اشعار ایسے بھی ہیں جن میں غزل کا آہنگ، لہجہ، اندازِ بیان اور مفہوم موجود ہے۔

دوسرا حصّہ ترقّی پسندوں کی نظروں میں شاہکار غزلوں سے معمور ہے کیوں کہ اِس دور میں مجروح پہ ترقّی پسندی کا رنگ غالب ہو چکا تھا، لیکن اِس دور کا کلام حسنِ بیان، حسنِ زبان اور حُسنِ ادا سے معرّا ہے۔ اِن غزلوں میں سطحی اور سستی نعرے بازی کی گئی ہے۔ خاں صاحب نے ترقّی پسندوں اور خاص کر سردار جعفری پہ بھی گرفت کی ہے کہ اِن جیسے ناقدین نے ترقّی پسندوں کی غلط رہبری کی ہے۔

''پیامِ کیف میری نظر میں[۳۳]'' عنوان کے تحت رشید حسن خاں صاحب مشہور ادیب و نقاد مرزا احسان احمد احسان اعظم گڑھی کے مجموعۂ کلام 'پیامِ کیف' پہ اپنی رائے کا اظہار کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ وہ دبستانِ لکھنؤ کی بے روح شاعری کے ہمیشہ مخالف رہے

ہیں اور وہ چاہتے ہیں ''کہ تغزّل میں غمِ محبت کا ایسا بیان ہو جس سے پاکیزگیِ محبت ملے اور جو محبّت کرنے والے دل کو دل حسرت زدہ بنانے کے بجائے جذباتِ کیف سے لبریز کردے''۔

مگر خاں صاحب کا اعتراض ہے کہ محبت کی کوئی ایک قسم نہیں ہوتی اس لیے اس پہ کسی قسم کی پابندی عائد نہیں کی جاسکتی۔ لکھنوی شعرا کے کلام میں تصنّع کی بھرمار ہے۔ وہاں کا عشرت زدہ ماحول اس کا ذمّے دار ہے جس کی وجہ سے وہاں کے کلام میں ظاہری سب کچھ ہے باطنی گرمی نہیں۔ احسانؔ کے کلام میں وہی پامال و فرسودہ خیالات، تصوّف کا نہ ہونا، زبان و بیان کی خامیاں، سستی بندش، تعقید کے علاوہ ہر قسم کے اسقام و معائب نظر آتے ہیں۔

''علمی اور فنّی زاویۂ نگاہ [۳۴]''، یہ مضمون ''شاعر'' بمبئی، اپریل ۱۹۵۶ء کے شمارے میں شائع ہوا ہے۔ اِس میں رشید حسن خاں صاحب نے نئے شعرا کے کلام کی کرشمہ سازیوں پر ہلکی سی گرفت کی ہے کہ اِن کے یہاں خیال جب الفاظ و اسلوب سے آراستہ ہو کر منظرِ عام پر آتا ہے تو سمجھنے والوں کو بھول بھُلیّوں کی خاک چھاننا پڑتی ہے اور بعض اوقات پاکیزہ اور نادر خیالات خود بخود دم توڑنے لگتے ہیں۔ اِنھیں اِس بات کا خیال رکھنا چاہیے کہ غیر مناسب الفاظ سے اِن کا کلام زبان و فن کے لوازم سے معرّا نہ ہونے پائے۔ آخر میں وہ درج کرتے ہیں کہ ترقّی پسندی بُری چیز نہیں ہے، لیکن جس طرح مدیرِ ''شاعر'' آج کل اِسے پیش کر رہے ہیں وہ ضرور غلط روش ہے۔

مضمون ''دبستانِ لکھنؤ کے دو شاعر [۳۵]'' میں رشید حسن خاں صاحب نے لکھنوی شعرا کے کلام میں تصنّع، ابتذال، عریانیت اور ماحول کا ذکر کیا ہے۔ وہاں ہی اُنھوں نے دو شاعروں نوّاب جعفر علی خاں اثرؔ لکھنوی اور آنند نارائن ملّاؔ کے کلام پر اپنی رائے کا اظہار کرتے ہوئے لکھا ہے کہ اثرؔ کے کلام میں کلاسیکیت کا رنگ غالب ہے جب کہ ملّاؔ کے ہاں نئے خیالات واضح طور پر نظر آتے ہیں۔

''لُغت اور استعمالِ عام [۳۶]'' خاں صاحب کا یہ طویل مضمون ہے۔ اُن کا کہنا ہے کہ

اردو زبان کا آج تک ایسا کوئی لُغت مرتّب نہیں ہوا جس میں عام استعمال کے الفاظ درج ہوں۔ اِس کی وجہ یہ ہے کہ ہمارے قدیم لُغت نویس عربی، فارسی اور تُرکی زبان کی اچھی قابلیت رکھتے تھے۔ لہٰذا اُنھوں نے اِنھی زبانوں کے اُصولوں کو مدِ نظر رکھتے ہوئے اِنھی حرکات کو ترجیح دی۔ عرب، ایران اور ترکی کے جغرافیائی حالات ہمارے یہاں سے مختلف ہیں، یہاں کے لوگ ویسی ادائیگی نہیں کر سکتے۔ اگر ایسا کریں گے تو دوسروں کو اِس کی اجنبیت کا احساس ہوگا۔ آج کوئی شخص ایسے لُغت کو دیکھنا چاہے جس میں استعمالِ عام کا ذکر ہو تو اُسے مایوس ہونا پڑے گا۔

تین ماہ بعد خاں صاحب کا ایک اور مضمون ''ایطا کے بعض متعلقات[۳۷]'' سامنے آتا ہے جس کا تعلق شاعری سے ہے۔ شاعری میں 'ایطا' کا مسئلہ ایسا نازک مسئلہ ہے جسے پُختہ سے اچھا شاعر بھی نہیں سمجھ پاتا ہے۔ بعض اوقات آثر لکھنوی جیسے کہنہ مشق شاعر بھی اِس لغزش کے مُرتکب ہو جاتے ہیں۔

مارچ ۱۹۵۸ء میں خاں صاحب کا سہ ماہی ''اردو ادب'' (علی گڑھ) کے اکیاون صفحات پر مشتمل ''اغلاط اللّغات[۳۸]'' سامنے آتا ہے جو مستند اور متداول لُغات میں پائے جانے والے اغلاط و مسامحات کے علاوہ باہم اختلاف پر مبنی ہے۔ جن لُغات کا سرسری جائزہ لیا گیا ہے اُن کے نام ہیں: سرمایۂ زبانِ اردو، نور اللّغات، محاوراتِ داغ، غیاث اللّغات، ازاحۃ الاغلاط، فرہنگِ عامرہ، قاموس، رسالہ عبدالواسع (گو یہ لُغت نہیں)؛ سبھی لُغات کسی ایک بات پر متفاق نہیں۔ افسوس کی بات ہے کہ ہمارے ادب میں ابھی تک کوئی جامع اور مکمّل لُغت تیار نہیں ہوا ہے۔

مضمون ''غزل اور ترقّی پسندی[۳۹]'' میں خاں صاحب نے اِس بات کو تسلیم کیا ہے کہ ہر دَور کا ادب اُس دَور کے حالات کی عکّاسی کرتا ہے، مگر ترقّی پسندوں نے جہاں جہاں سیاسی و سماجی واقعات کو صحافیانہ تلخ نگاری کے انداز میں پیش کیا ہے وہاں وہاں تاثیر کم سے کم تر ہوتی گئی بل کہ آخر میں مفقود ہو گئی۔ اُن شعرا کے ہاں نئے خیالات، نئے عنوانات، نئے اسالیب اور صلاحیتِ شاعرانہ کی کمی نہیں لیکن مجموعی طور پر وہ بلندی مفقود

ہے جس کا وجود اصل شاعری ہے۔ یہ لہر بیس بائیس برس سے زیادہ نہیں چل سکی۔ لہٰذا اُس دور کے شعرا و اُدبا قصۂ پارینہ ہو گئے ہیں۔

''غدر اور ادب پر اُس کے اثرات[۱۴]'' میں خاں صاحب فرماتے ہیں کہ غدر سے قبل مغلیہ حکومت لال قلعے کی چار دیواری کے اندر سمٹ کر رہ گئی تھی۔ عوام و شعرا متاثر ضرور ہوئے مگر شاعری میں کوئی خاص انقلاب نہیں ہوا۔ دہلی ضرور اُجڑی اور شعرا حضرات تلاشِ معاش کے لیے اِدھر اُدھر ہجرت کر گئے۔ دہلی کے علاوہ دبستانِ لکھنؤ اور لاہور قائم ہوئے۔ غالبؔ، شیفتہؔ اور داغؔ جیسے صفِ اوّل کے شعرا نے انقلاب کے حق میں اور انگریزوں کے خلاف کچھ نہیں کہا۔ ہاں انقلاب کا اثر ۱۸۷۴ء میں لاہور کے نظمیہ مشاعرے سے ہوا جسے حالیؔ اور آزادؔ نے منعقد کیا تھا۔ تاریخی نقطۂ نظر سے اِس مشاعرے نے نظم کو ضرور متاثر کیا۔ ۱۸۳۲ء میں حکومت انگریزی نے اردو کو دفتری زبان قرار دیا، ۱۸۰۱ء میں فورٹ ولیم کالج کلکتے کے قیام نے اتنا ضرور کیا کہ ہندی اردو کا قضیہ کھل کر سامنے آ گیا۔

''سماجی حقیقت نگاری کا ایک رُخ[۱۵]'' یہ مضمون غدر سے قبل، غدر کے بعد، اُنیسویں صدی کے اختتام پر، بیسویں صدی کے شروع سے ملک کی آزادی ۱۹۴۷ء تک کے زمانے پہ محیط ہے۔ اِس میں بتایا گیا ہے کہ دَورِ انحطاط کی شاعری میں یاسیت، غم زدگی اور قنوطیت کا اثر نمایاں ہے۔ بیسویں صدی کے آغاز میں سیاسی تحریکوں کے اُبھرنے سے شاعری میں ایک انقلاب رونما ہونے لگا۔ شعرا و اُدبا متاثر ہونے لگے اور سماج میں ہونے والے واقعات اپنی پوری حقیقت نگاری کے ساتھ جلوہ گر ہونے لگے۔

''چند عروضی غلطیاں[۱۶]'' پہلی بار یہ مضمون ماہنامہ ''نگار'' لکھنؤ کے شمارۂ جون ۱۹۵۹ء اور دوبارہ اسی ماہنامے کے شمارۂ مارچ ۲۰۰۸ء میں تقریباً ۴۸ سال بعد نظر آتا ہے۔ اُس وقت خاں صاحب کا انتقال ہو چکا تھا (۲۶ر فروری ۲۰۰۶ء)۔ اُنھوں نے مختلف شعرا حضرات کے کلام کو عروض کی کسوٹی پر کسا اور عروض کی کتابوں مثلاً: بحر الفصاحت، حدائق البلاغت، انتقادیات (جلد اوّل)، نور اللغات اور عودِ ہندی کے حوالوں سے اِس بات پہ روشنی ڈالی ہے کہ متقدمین کے ہاں عروض کی زیادہ پابندیاں نہیں تھیں جتنی متوسّطین اور

متاخرین کے ہاں دیکھنے کو ملتی ہیں۔ یہ بات کسی حد تک مان لینے کے قابل ہے کہ ہر شاعر اِن پابندیوں پر عمل نہیں کرسکتا کیوں کہ وہ عروض کی باریکیوں سے واقف نہیں ہوتا۔ اگر اِن اصولوں کی پرواہ نہ کی گئی تو شاعری بے رواہ روی کا شکار ہوجائے گی اور وہ کلام جو دل کی گہرائیوں میں اُتر جاتا ہے اور ذہن پہ سکونی کیفیت طاری کردیتا ہے اُس کی تخلیقیت رُک جائے گی۔

''فاعتبروا یا اولی الابصار''[۴۳] خاں صاحب نے ملک کی اعلا دانش گاہوں سے فارغ التحصیل اسکالرز کے مقالات جن پہ اُنھیں پی ایچ. ڈی کی ڈگریاں تفویض ہوتی ہیں ان پہ گرفت کرتے ہوئے لکھا ہے کہ یہ حضرات زبان، فن، نیز تحقیقی ذوق سے کم آشنا ہوتے ہیں۔ جب یہی حضرات درس و تدریس کے شعبے میں آتے ہیں تو اُن کے زیرِ سایہ تربیت یافتہ طلبہ کا معیار کیا ہوگا۔

خاں صاحب نے ڈاکٹر رفیق حسین کے مقالے ''اردو غزل گوئی کی نشو و نما'' جس پہ اُنھیں ۱۹۴۲ء میں شعبۂ اردو الٰہ آباد یونی ورسٹی سے پی ایچ. ڈی کی ڈگری عطا ہوئی اور ۱۹۵۵ء میں اُس کی اشاعت عمل میں آئی اور اب وہ خود اسی یونی ورسٹی کے شعبۂ اردو میں درس و تدریس کے فرائض انجام دے رہے ہیں، مقالے کے حوالے سے اِس کی اغلاط کی نشان دہی کی ہے جنھیں ممتحن نے بھی نظر انداز کیا ہے۔

''اردو کی ادبی تاریخ''[۴۴] اِس موضوع سے متعلق پروفیسر عبدالقادر سروری صدرِ شعبۂ اردو عثمانیہ یونی ورسٹی کی اِس مختصر سی کتاب کی اہمیت کا اعتراف کرتے ہوئے رشید حسن خاں صاحب نے اِس بات کا ذکر کیا ہے کہ موصوف نے مختلف ادوار کے تہذیبی، سماجی، مذہبی اور سیاسی اثرات کے زیرِ سایہ زبان و ادب کے ابتدائی نقوش، نشو و نما اور ارتقا کی داستان بیان کی ہے۔ نہایت ادب کے ساتھ اُنھوں نے یہ کہنے کی جرأت کی ہے کہ بعض مقامات پر سروری صاحب سے ایسی فروگذاشتیں ہوئی ہیں جو اُن جیسے پختہ کار و بالغ نظر ادیب و محقق کے شایاں نہیں، کیوں کہ اُن کا شمار مستندین میں ہوتا ہے۔ حوالوں کے ذریعے اغلاط کی نشان دہی کے ساتھ ساتھ اُنھوں نے سروری صاحب کی زبان و

بیان کے انداز پر بھی گرفت کی ہے۔

"درشہرِ شما نیز کنند"[۴۵] اِس مضمون میں رشید حسن خاں صاحب نے اہلِ ایران کے اُس احساسِ کمتری کا ذکر کیا ہے جو اُنھیں ہندستانیوں کی مرتّب کی ہوئی لُغت، شاعری اور قواعد و زبان کی کتابوں کو دیکھ کر ہوتا ہے۔ ایرانیوں کا کہنا ہے کہ ہندستانیوں نے زبان کو خراب کیا، شاعری میں مہملات کا اضافہ کیا اور دواوین کو شائع کر کے غارت کیا ہے۔ حالاں کہ وہ خود اِن باتوں کے مرتکب ہوئے ہیں۔

خاں صاحب نے ایک فاضل ایرانی آقاے علی عبدالرسول "استاذ ادبیاتِ فارسی" کے دیوانِ خاقانی کے ایک ایسے نسخے کو پیش کیا ہے جسے اُنھوں نے "بہ تصحیح و تحشیہ و تعلیقات" شائع کیا ہے۔ مقدّمے میں اُنھوں نے دعوا کیا ہے کہ اِسے متعدد قلمی نسخوں کی مدد سے مرتّب کیا گیا ہے مگر حوالہ یا تعارف اُنھوں نے ایک کا بھی نہیں دیا ہے۔ نسخے میں عروضی غلطیوں کی بھرمار ہے۔ اِس کے بجاے ہندستانی اڈیشن زیادہ بہتر ہے۔ ایرانی نسخے کو طلبہ کے لیے گمراہ کُن بتایا ہے۔

"فیض کی شاعری"[۴۶] فاضل مضمون نگار لکھتے ہیں کہ فیضؔ جدید شعرا کی صف میں ممتاز حیثیت اور شہرت کے مالک ہیں۔ سیاسی قید و بند کی صعوبتوں نے اُن کا کلام گرمیِ گفتار اور سوزِ بیان کی دولت سے مالا مال کر دیا۔ اُن کے کلام میں وقت کے تقاضوں، ماحول کے اثرات اور معاشرتی تصادمات کا عکس ضرور ہے مگر یہی چیزیں تاثیر و شعریت کے لیے لازم نہیں۔ اگر وہ سیاسیات کے پھیر میں نہ پڑتے تو اچّھے رومانی شاعر ہوتے گو اُنھیں یہ شہرت نصیب نہ ہوتی۔ بہ قولِ خاں صاحب، فیضؔ کی بیش تر نظمیں تشبیہات، اندازِ بیان، طرزِ ادا، ندرتِ تعبیر اور توازن و تناسب کے نقطۂ نظر سے نہایت ناکام ہیں۔

جب یہ سیاسی حالات و واقعات گزرے وقت کی داستان بن جائیں گے تو فیضؔ کی نظمیہ شاعری قصّۂ پارینہ ہو کر رہ جائے گی کیوں کہ نظم غزل نہیں ہوتی جس کے اشعار کو زندہ رہنے اور ذہن و قلب کو متاثر کرنے کے لیے دوسرے اشعار کی مدد کی ضرورت نہیں ہوتی۔ فیضؔ کا زیادہ تر کلام اغلاط و اسقام سے پُر نظر آتا ہے۔

''جگر کی شاعری''[۱۵] رشید حسن خاں نے ۱۹۶۰ء سے قبل بہت سے شعرا حضرات کے کلام کا تفصیلی جائزہ پیش کیا ہے جن میں حالیؔ، اثرؔ لکھنوی، فیض احمد فیضؔ، مجروحؔ، احسانؔ اعظم گڑھی۔ ترقی پسندی دَور کے مختلف شعرا کے علاوہ بہت سے پُرانے و نئے شعرا شامل ہیں جن کے کلام کی فنّی خامیوں پر گرفت کرتے ہوئے اُن کے اندازِ بیان، حُسنِ تاثیر، تعقید، تشبیہات، استعارات اور عروضی اصولوں کی پابندی نہ کرنے کا الزام لگایا ہے۔ بیسویں صدی کے آغاز سے ملک کے اندر سیاسی و معاشرتی تحریکیں اِس زور سے رونما ہوئیں کہ بہت سے شعرا حضرات اِن حادثات و واقعات سے اپنے دامن کو رنگین ہونے سے نہیں بچاسکے بل کہ بعض اِن لہروں میں ایسے بہے کہ وہ گوشۂ گمنامی میں جا پہنچے۔ بہت نے غزل کی تنگ دامنی کا نعرہ بلند کیا۔ داخلیت ورومانیت کو فراریت قرار دیا۔

لیکن ایسے حالات میں حسرتؔ، فانیؔ، اصغرؔ، یگانہؔ، فراقؔ اور جگرؔ نے غزل کی عظمت کو قائم رکھا۔ گو جگرؔ بھی عمر کے آخری حصّے میں حالات و واقعات سے متاثر ہوئے مگر اُنھوں نے شاعری میں اُنھیں جگہ نہیں دی۔ اُن کا سرمایۂ تغزّل کمالِ جذبات و کیفیاتِ محبّت کی عکّاسی ہے۔ اُن کا اپنا ایک خاص رنگ ہے، منفرد طرزِ بیان، متمائز تصورِ حسن و عشق اور مہذّب خیالی و پاکیزہ بیانی کا ایک مخصوص اسلوب ہے۔ اُن کے ہاں ظاہری کے بجاے داخلیت کا رنگ غالب ہے۔ ہاں اُن کی نظمیں نظمی خصوصیات سے خالی ہیں۔ ہاں ہم اتنا ضرور کہیں گے کہ اُن کے اشعار میں سطحی باتیں معمولی انداز سے یا زبان و بیان کے بعض مقامات محلِ نظر ہیں، مگر اصل میں اُن کی شاعری تغزّل کا صحیح کارنامہ ہے۔

اِس مجموعے میں شامل رشید حسن خاں صاحب کے ابتدائی دَور کے مقالات کا مختصر تعارف پیش کیا گیا۔ آپ اِن کے تفصیلی مطالعے سے خاں صاحب کی علمیت، اُن کی زبان دانی، اُن کی عروضیت، عربی، فارسی اور اردو زبان پہ اُن کی عبوریت، تاریخ، تذکرہ اور لُغات کے وسیع تر مطالعے سے متعلّق بہت کچھ جان سکیں گے۔

اِن مقالات کے مطالعے سے ہمیں اُن کی 'تحقیقی تنقید' کی صلاحیت کا واضح ثبوت ملتا ہے۔ یہاں کہیں بھی اُنھوں نے کسی کے مجموعۂ کلام، نثری مجموعے، تاریخ، تذکرے یا

تحقیقی مقالے پہ گرفت کی ثبوت و شواہد کے بغیر کچھ نہیں لکھا۔

بعض اہلِ علم و ادب اُن کے اِس رویّے کو اُن کا منفی پہلو قرار دیتے ہیں، مگر وہ مصلحت کوشی اور ادبی سمجھوتے سے ہمیشہ کوسوں دور رہے، چاہے اُن کے سامنے بڑے سے بڑا ادیب یا فن کار ہی کیوں نہ ہو۔ تنقید ہو یا تدوین، اُنھوں نے اپنے ضمیر کی آواز کی پیروی کی۔ اُن کے کہے مطابق ترقّی پسندوں اور جدیدیت کے علم برداروں نے زبان کو جو نقصان پہنچایا اُس کے دور رس نتائج بر آمد ہو رہے ہیں۔ نئے شعرا و اُدبا بے راہ روی کا شکار ہیں۔ تحقیقی اصولوں سے کم آشنا ہی نہیں بل کہ کافی حد تک بے بہرہ بھی ہیں۔

اپنی ادبی زندگی کے آغاز سے ہی اُنھوں نے ایک ماہر سرجن کی طرح ادبی آپریشن کا سلسلہ شروع کر دیا تھا۔ اُن کے مضامین جب رسائل میں شائع ہونے لگے تو صدرِ شعبۂ اردو دہلی یونی ورسٹی پروفیسر خواجہ احمد فاروقی کی نظرِ انتخاب اُن پر پڑی۔ اُنھوں نے ڈاکٹر خلیق انجم کی وساطت سے اُنھیں بلا کر اپنے شعبے میں بہ حیثیت ریسرچ اسسٹنٹ اُن کا تقرر کر دیا۔ یہ اگست ۱۹۵۹ء کی بات ہے۔

خاں صاحب کی ادبی زندگی کا سب سے کمزور پہلو یہ رہا کہ اُنھوں نے اپنے علمی کاموں کا کوئی ریکارڈ نہیں رکھا، نہ ہی کوئی ڈائری۔ اُن کی شخصیت سے ادب کو جو سب سے زیادہ نقصان پہنچا اور جس کی تلافی نہیں ہو سکتی، وہ ہے مشاہیرِ ادب کے خطوط کا تلف کر دینا۔ راقم آج تک مرحوم رشید حسن خاں کے مشاہیرِ ادب کے نام قریب سولہ سو خطوط جمع کر چکا ہے، جن میں سے ۱۵۵۸ کی دو جلدوں میں اشاعت ہو چکی ہے۔ اتنا ہی بڑا جواب کا ذخیرہ اُنھوں نے اپنے ہاتھوں سے ردّی کی ٹوکری کی نذر کر دیا۔

۲۸ فروری ۲۰۱۴ء کو راقم نے ایک اشتہار ہفت روزہ ''ہماری زبان'' دہلی میں مرحوم رشید حسن خاں کے مضامین، تبصرے اور تحریریں جمع کرنے کی غرض سے اشاعت کے لیے روانہ کیا تھا۔ جن حضرات نے مضامین کے عکس بھیجنے میں پہل کی اُن میں جناب مہر الٰہی ندیم (علیگ) کا نام سرِ فہرست ہے۔ خطوط جمع کرنے کے سلسلے میں بھی اُنھوں نے راقم کی بہت مدد کی۔ بہت سے حضرات کے گھریلو اور فونی پتے بہم پہنچائے اور خود بھی اُن

تک رسائی حاصل کی۔ جب بھی خاں صاحب کی یا اُن سے متعلق کوئی تحریر اُن کی نظر سے گزرتی ہے اُس کا فوراً عکس بنوا کر رجسٹرڈ ڈاک سے روانہ کرتے ہیں۔ میں تہِ دل سے اُن کا ممنونِ احسان ہوں۔

۱۴رجولائی ۲۰۱۴ء کو راقم مع اپنی شریکِ حیات کملیش کے کان پور میں گرو پورنیما کے پروگرام کے بعد دہلی پہنچا، اِسے اِس کے ماموں کے ہاں سبھاش نگر چھوڑا اور میں سیدھا اردو گھر انجمن ترقی اردو (ہند) کے دفتر پہنچا، وہاں ڈاکٹر اطہر فاروقی اور دوسرے اراکین سے ملنے کے بعد غالب انسٹی ٹیوٹ، ماتا سندری مارگ پہنچا۔ چپراسی سے ڈائرکٹر صاحب سے متعلق پوچھا، اُس نے بتایا کہ وہ کمرے میں ہیں۔ میں نے جب دروازے پہ دستک دی تو اندر سے آواز آئی دروازہ کھلا ہے۔ یوں ہی میں اندر داخل ہوا، سامنے کرسی پہ ڈاکٹر رضا حیدر تشریف فرما تھے۔ مجھے دیکھتے ہی اُٹھ کھڑے ہوئے مصافحہ کیا اور بیٹھنے کو کہا۔

۲۵رمارچ ۲۰۱۱ء کو جب میری کتاب ''رشید حسن خاں کے خطوط'' کی پہلی جلد کا ایوانِ غالب میں رسمِ اجرا ڈاکٹر خلیق انجم کے ہاتھوں ہوا تھا اُس وقت شاہد ماہلی صاحب ڈائرکٹر تھے۔ ڈاکٹر رضا حیدر نے رسمِ اجرا کی تقریب کی نظامت کی تھی۔ اسٹیج پر شاہد ماہلی، پروفیسر صدیق الرحمٰن قدوائی، ڈاکٹر خلیق انجم اور ڈاکٹر اسلم پرویز تشریف فرما تھے۔ چپراسی پانی لایا۔ میں نے اپنے آنے کی وجہ بتائی کہ مجھے غالب نامہ میں شائع شدہ رشید حسن خاں کے مضامین و تبصروں کے عکس درکار ہیں۔ اُنھوں نے فوراً لائبریرین عبدالواحد کو بلوایا۔ میں اُن کے ساتھ لائبریری پہنچا۔ تھوڑی دیر بعد رضا صاحب خود وہاں آپہنچے اور لائبریرین کے ساتھ جا کر ایک الماری میں سے ایک پُرانی فائل نکال لائے۔ اُس میں خاں صاحب کے قاضی عبدالودود صاحب کے نام کے پچیس خطوط محفوظ تھے، اُنھیں نکال لائبریرین سے اُن کے زیراکس بنوانے کو کہا۔ ساتھ ہی غالب نامہ کا توضیحی اشاریہ (مرتّبہ کردہ ڈاکٹر فاروق انصاری) میرے حوالے کرنے کو کہا تاکہ میں اُس کی مدد سے مضامین کی فہرست مع ماہ و سال تیار کر کے شمارے نکلوانا شروع

کروں۔ تھوڑی دیر بعد لائبریرین میرے کہنے کے مطابق شمارے نکال کر میز پہ رکھنے لگا اور میں نے اُن میں نشان دہی کے طور پر کاغذ کی پرچیاں ڈالنی شروع کر دیں تاکہ زیراکس بنانے میں آسانی ہو۔ ڈھائی بجے کے قریب یہ کام ہوگیا۔ ماہِ رمضان کی وجہ سے تین بجے آفس بند ہوجاتا تھا۔ بیچ میں مجھے چائے پلائی گئی۔ اُن سبھی کے ساتھ میں بھی باہر نکل آیا اور سبھاش نگر چلا آیا۔

دوسرے دن گیارہ بجے کے قریب میں دفتر پہنچا، لائبریرین سے ملا، اتنے میں ڈاکٹر رضا حیدر خود وہاں تشریف لائے اور عکس بنوانے کو کہا۔ مشین مین عکس بنانے لگا۔ یہ سلسلہ بعد دوپہر تین بجے تک جاری رہا۔ رضا صاحب خود آکر مشین مین کے پاس کھڑے ہوگئے۔ جتنے شمارے نکالے تھے اُن سب کے عکس بنوادیے۔ چند مضامین جو رہ گئے دفتر میں اُنھوں نے اُن کی فہرست مجھ سے لے لی کیوں کہ شام کو ہماری جمّوں واپسی تھی۔ اُنھوں نے کہا کہ یہ بعد میں بھیج دیے جائیں گے۔ پندرہ بیس دن کے بعد ایک پیکٹ موصول ہوا جس میں باقی کے مضامین کے عکس تھے۔ میں بہت خوش تھا خاص کر قاضی عبدالودود صاحب کے نام کے خطوط حاصل کر کے۔

اتنے بڑے عہدے پہ فائز ہونے کے باوجود جس طرح اُنھوں نے ذاتی دل چسپی لے کر اور پاس کھڑے ہو کر عکس بنوائے اور احترام کیا، اِس کرم فرمائی کے لیے میں دل کی گہرائیوں سے اُن کا شکریہ ادا کرتا ہوں۔

ڈاکٹر محمد اطہر مسعود خاں (رام پور والے) ادبی دنیا میں کسی تعارف کے محتاج نہیں، اُن سے ہوائی تعارف کا سلسلہ ہے۔ میری درخواست پہ اُنھوں نے جناب رشید حسن خاں کے مضامین جو ماہنامہ ''نیا دور'' لکھنؤ میں شائع ہوئے ہیں ان کے عکس بنوا و جلد بندھوا کر روانہ کیے۔ اِس کے علاوہ بھی وقتاً فوقتاً میری نشان دہی پر یا خود کی نظر سے گزرنے والی تحریر کا عکس بنوا کر بھیجتے رہتے ہیں۔ ایسی مہربان شخصیت کا شکریہ ادا کرنا میں اپنا ادبی فریضہ سمجھتا ہوں۔

پروفیسر سیّد حسن عبّاس شعبۂ فارسی بنارس ہندو یونی ورسٹی، وارانسی کا بارِ احسان

بھی میرے کندھوں پہ ہے۔ اُنھوں نے مختلف رسائل سے متعدد مضامین کے عکس بنوا کر چار پانچ قسطوں میں روانہ کیے۔ ادبی فریضے اِسی طرح پایۂ تکمیل تک پہنچتے ہیں۔ اکیلا چنا پہاڑ نہیں پھوڑ سکتا۔ چلو ادبی روایت کے مطابق اُن کا بھی شکریہ ادا کر دیتا ہوں، مگر یہ بارِ احسان شکریے کا لفظ کہہ دینے سے نہیں اُتر سکتا۔

بمبئی یونی ورسٹی کالینا کے شعبۂ اردو کے صدر پروفیسر صاحب علی کی دعوت پہ راقم دو بار وہاں لکچر دینے گیا اور دو ہی بار (۱۲ر نومبر ۲۰۱۱ء، ۲۹ر اپریل ۲۰۱۳ء) مجھے پروفیسر عبدالستار دلوی کے دولت کدے پہ حاضر ہونے کا اتفاق ہوا۔ نہایت ملنسار اور ادبی شخصیت ہیں۔ میرے اُن کے ساتھ اچھے مراسم ہیں۔ پہلی ملاقات کے بعد اُنھوں نے مرحوم رشید حسن خاں کے ۲۹ خطوط اصل روانہ کیے تھے جن کے زیراکس بنوا کر لوٹا دیے تھے۔ اب کی بار اُنھوں نے سہ ماہی "نوائے ادب" کے اوراق سے رشید حسن خاں صاحب کے شائع شدہ چند مضامین تلاش کر اُن کے زیراکس بنوا کر روانہ کیے۔ اُن کا شکریہ ادا کرنا بھی میرے لیے لازم ہے۔

۲۰۱۴ء میں ڈاکٹر ابرار رحمانی (مدیرِ اعلا ماہنامہ 'آج کل' نئی دہلی) دہلی سے تبدیل ہو کر آل انڈیا ریڈیو جموں اسٹیشن چلے آئے۔ محمد عارف اقبال اردو بک ریویو کے فون کی وساطت سے اُن سے جان پہچان ہوئی۔ اپنے پڑوس میں اُنھیں رہنے کے لیے مکان لے دیا۔ چند دنوں کے بعد میں نے 'آج کل' کے شماروں میں شائع شدہ رشید حسن خاں کے مضامین کے عکس سے متعلق بات کی۔ اُنھوں نے نائب مدیر نرگس سلطانہ صاحبہ سے کہا۔ اُنھوں نے چند مضامین کے عکس بنوا روانہ کیے۔ اُن میں سے زیادہ تر دائیں بائیں سے کٹے ہوئے تھے۔

یکم دسمبر ۲۰۱۵ء کو راقم جموں سے کیرل کے لیے روانہ ہوا۔ اردو تدریسی مرکز سولن (ہماچل پردیش) کے پرنسل ڈاکٹر جوگ راج کی دعوت پر وہاں کے اسٹیٹ انسٹی ٹیوٹ آف ایجوکیشن کے اشتراک سے دو اضلاع Kollam اور Vatakra (Kalicut) میں اردو اساتذہ کے لیے دو اردو اورینٹیشن اور املائی ورک شاپس کا انعقاد کیا گیا۔ واپسی پہ

۱۴؍دسمبر ۲۰۱۵ء کو راقم دہلی اُتر گیا اور وہاں سے سیدھا 'آج کل' کے دفتر سوچنا بھون پہنچا قریب ۱۲ بجے۔ نرگس سلطانہ صاحبہ سے ملاقات ہوئی۔ میں نے اپنا تعارف پیش کیا، وہ بہت خوش ہوئیں۔ غیبی تعارف پہلے سے ہی تھا۔ اُنھوں نے بتایا کہ ڈاکٹر رحمانی اسی دفتر میں آچکے ہیں مگر چھٹی پہ بنارس گئے ہوئے ہیں۔ سب سے پہلے اُنھوں نے چائے و بسکٹ سے تواضع کی۔ میں نے مضامین کی فہرست پیش کی جن کے عکس مجھے درکار تھے۔ اُنھوں نے بتایا فہرست پہلے سے ہی میرے پاس موجود ہے۔ اُس دن وہاں چپراسی بھی موجود نہیں تھا، صرف کمپوزر صاحب تھے۔ سلطانہ صاحبہ نے ۱۹۵۰ء سے ۱۹۹۹ء تک کے پرانی فائلوں میں سے بارہ شمارے نکالے، خود مشین پہ زیراکس بنانے شروع کیے اور میرے حوالے کرنے لگیں۔ جن زیراکس کا کوئی حصہ کٹ یا دَب جاتا میں وہاں بیٹھا ہی اُسے درست کرلیتا۔ قریب ساڑھے پانچ بجے تک سبھی زیراکس تیار ہوگئے۔ دن کے وقت اُنھوں نے کھانے کا اصرار کیا، میں نے انکار کیا کیوں کہ یہاں آنے سے پہلے میں اچھا ناشتا کرچکا تھا۔ اُنھوں نے پھل پیش کیے، چلتے وقت چائے پلائی۔ وہ میری بیٹیوں کی ہم عمر ہے۔ میں نے اُنھیں بیٹی ہی کہا ہے۔ وہ بہت خوش ہوئیں۔ چلتے وقت کہا جب کبھی بھی مجھے کسی مضمون کی ضرورت ہو تو فون کردوں اُس کے زیراکس میرے ای میل پر ڈال دیے جائیں گے۔ وہ ایسا اب بھی کررہی ہیں۔ دو دن قبل ۹ صفحات کے مضمون کا زیراکس بھیجا ہے۔ میں تہِ دل سے اُن کا شکر گزار ہوں اور رحمانی صاحب کا بھی کہ اتنے کم وقت میں مجھے اتنے سارے مضامین کے عکس حاصل ہوگئے۔

عزیزم ابراہیم افسر سیوال ضلع میرٹھ کے رہنے والے ہیں۔ میں اُنھیں پیار سے ابراہیم افسر میرٹھی لکھتا ہوں۔ وہ مرحوم رشید حسن خاں صاحب پر پی ایچ۔ ڈی کررہے ہیں۔ اُنھیں جب معلوم ہوا کہ میں نے خاں صاحب کے خطوط مرتب کیے ہیں تو خط و کتابت کا سلسلہ چل نکلا۔ خاں صاحب سے متعلق میں نے اُنھیں بہت سا میٹریل بھیجا۔

نومبر ۲۰۱۴ء میں میری شریکِ حیات کملیش بیمار ہوگئیں، میں اِنھیں لے کر روہنی (دہلی) کے راجیو گاندھی کینسر ریسرچ انسٹی ٹیوٹ چلا گیا، وہاں اِس کا بھتیجا بہ طورِ ماہر

سرجن کام کررہا ہے، اُسی نے ہمیں وہاں بلایا تھا۔ ہم اسپتال کے باہر کمرا کرایے پر لے کے رہ رہے تھے۔ ہمیں بار بار وہاں جانا پڑتا تھا۔ ابراہیم پہلی مرتبہ ۲۰؍فروری ۲۰۱۵ء کو ہمیں ملنے ہمارے کمرے پہ آیا۔ یہ اسلم پورہ کے نزدیک کسی شاستری ہائر سیکنڈری میں بہ طورِ اردو ٹیچر ملازم ہو گیا ہے۔

دوسری مرتبہ یہ ۱۲؍مارچ ۲۰۱۵ء کو دہلی ہمارے کمرے پہ آیا۔ اُس کا ایک ساتھی بھی ساتھ تھا۔ میں نے اُسے اپنی کتابیں ''پنڈت میلا رام وفا: حیات اور خدمات''، ''میرے ادبی اور تحقیقی مضامین''، ''پروفیسر عابد پیشاوری: شخصیت اور فن''، نئی کتاب ''رشید حسن خاں: محقق و مدوّن'' کے علاوہ دیوان سنگھ ناگ پال (چنڈی گڑھ والے) کی کتاب کرشن چندر کے ناول ''جب کھیت جاگے کا تنقیدی مطالعہ'' اور پروفیسر مقصود احمد سابق صدرِ شعبۂ عربی، فارسی و اردو بڑودہ یونی ورسٹی کی کتاب ''کلامِ ربانی'' دونوں کو ایک ایک جلد دی۔

میری نئی کتاب نمکیش کو کرسی پہ بیٹھا کر ہاتھ میں دی گئی۔ ''رشید حسن خاں: محقق اور مُدوِّن'' میں اور ابراہیم دائیں بائیں کھڑے ہو گئے۔ اُس کے ساتھی نے موبائل سے ہماری تصویریں اُتاریں۔ اِس طرح سے کتاب کا رسمِ اجرا ہو گیا۔ بعد میں ہم سب نے چاے پی اور وہ چلے گئے۔ ایک دو بار وہ پرانی دہلی ریلوے اسٹیشن پر بھی ہمیں ملنے آئے۔ اِس طرح قربت اور بڑھ گئی۔ اُسے معلوم تھا کہ میں اب مرحوم رشید حسن خاں کے مضامین مرتب کررہا ہوں۔

۱۶؍جولائی ۲۰۱۴ء کو راقم دہلی اردو اکادمی کے دفتر میں گیا تھا۔ ''ایوانِ اردو'' کے شماروں میں سے لائبریرین کی مدد سے رشید حسن خاں صاحب کے مضامین تلاش کر اُن میں پرچیاں بھی لگائی تھیں۔ زیراکس کے لیے لائبریرین نے معذرت چاہی کہ مشین کام نہیں کررہی ہے اور فائلیں باہر لے جانے کی اجازت نہیں ہے۔ اُنھوں نے کہا ہم بعد میں زیراکس بنوا کر بھیج دیں گے، مگر ایسا نہیں ہوا۔ میں نے ابراہیم کو اُن کی فہرست بھیج دی ساتھ ہی یہ بھی بتایا کہ ماہنامہ ''تحریک'' دہلی بند ہو چکا ہے اور اُس کی ساری فائلیں

اکادمی کی لائبریری میں محفوظ ہیں۔ میری پریم متل سے ٹیلی فون پہ بات ہو چکی تھی۔
ابراہیم نے دونوں ماہناموں سے خاں صاحب کے مضامین کے عکس حاصل کر لیے تھے۔ اسی بیچ پروفیسر سیّد حسن عباس نے ماہنامہ ''تحریک'' کے عکس بنوا کر بھیج دیے تھے مگر اُن میں سے چند صاف نہیں تھے زیادہ کالے ہو گئے تھے۔

۱۴ر دسمبر ۲۰۱۵ء کو جب میں ''آج کل'' کے دفتر سے نکل پرانی دہلی ریلوے اسٹیشن پہنچا تو عزیز ابراہیم بھی ملنے وہاں چلا آیا۔ اُس نے خواہش ظاہر کی کہ آپ مرحوم رشید حسن خاں صاحب کے مضامین مجھے مرتّب کرنے دیں۔ میں نے کہا برخوردار میں دو سالوں سے زیادہ عرصے سے اِن کو مرتّب کرنے کی کوشش کر رہا ہوں اور قریب دو جلدوں کی کمپوزنگ بھی ہو رہی ہے اب میں اِس کام سے کیسے دست بردار ہو سکتا ہوں۔ ہاں تم ایسا کرو کہ خاں صاحب پہ جو ادبی حضرات نے مضامین لکھے ہیں اور ابھی تک کتابی صورت میں جمع نہیں ہوئے اُنھیں جمع کرنے کی کوشش کرو۔ اِس معاملے میں میں تمھاری مدد کروں گا۔ وہ مان گیا، اب وہ یہی کام کر رہا ہے۔ اُس نے بہت سے مضامین کے عکس بھیجے ہیں۔ جہاں کہیں سے بھی اُسے کوئی چیز حاصل ہوتی ہے بھیجتا رہتا ہے۔ خاں صاحب کے خطوط کی دوسری جلد کے لیے اُس نے چند خط بھیجے تھے۔ میں نے شکریے کے ساتھ شامل کر لیے تھے۔

''رشید حسن خاں کے خطوط'' کی دوسری جلد بھی اُسے بھیج دی ہے اور گاہے گاہے جو کوئی مضمون مل جائے بھیج دیتا ہوں۔ اسی لین دین کے سلسلے سے ہی ادبی کام آگے بڑھتے ہیں۔ میں اُس عزیز کا شکریہ ادا کرنا اپنا اخلاقی اور ادبی فرض سمجھتا ہوں۔

مدھیہ پردیش کے شہر بھوپال میں ایک ایسی شخصیت رہتی ہے جو میرے کاموں سے متعلق جان کر خوش ہوتی ہے اور ہمیشہ میری حوصلہ افزائی کرتی رہتی ہے۔ وہ شخصیت ہے ڈاکٹر اخلاق اثر۔ وہ مجھے اپنا چھوٹا بھائی مانتے ہیں اِس لیے شکریے کا لفظ کہنے سے یہ حق ادا نہیں ہوتا بل کہ مجھے اُن کی دعاؤں کی ضرورت ہے۔ اُنھوں نے یہ فریضہ بھی ادا کر دیا ہے۔ دوبار وہ حج پر تشریف لے گئے وہاں اُنھوں نے واقعی میرے اور میرے

پریوار کے لیے دعا کی۔ پرسوں اُن کا فون آیا تھا اُنھوں نے بتایا کہ دو ماہ بعد وہ پھر حج پہ جانے والے ہیں۔ اُنھوں نے یہ بھی بتایا کہ اب بھی روضۂ مبارک کے سامنے حاضر ہو کر وہ میرے، میری بچّیوں اور میرے کام کے لیے دعا کریں گے۔ آمین!

جناب عبدالرّشید کمپیوٹر کمپوزر ہفت روزہ ''ہماری زبان'' اور سہ ماہی ''اردو ادب'' انجمن ترقّیِ اردو (ہند)، اردو گھر (نئی دہلی) نے رشید حسن خاں صاحب کی بہت سی کتابیں، جب وہ حیات تھے اور بعدِ حیات (گنجینۂ معنی کا طلسم) بھی کمپوز کی ہیں، میری یہ ساتویں کتاب بھی اُنھوں نے ہی کمپوز کی ہے اور اِس کے بعد والی بھی وہی کمپوز کر رہے ہیں۔ اِس کے علاوہ اُنھوں نے ''اردو ادب'' علی گڑھ کے پرانے شماروں سے سات مضامین ڈھونڈ نکالے ہیں اور اُنھیں کمپوز بھی کیا ہے اِس لیے یہ شکریے کے مستحق تو ہیں ہی، لہٰذا تہِ دل سے اُن کا شکریہ ادا کرتا ہوں۔

محمد عارف اقبال صاحب (اردو بک ریویو، دہلی) بھی شکریے کے حقدار ہیں کہ اُنھوں نے کم سے کم وقت کے نوٹس پر میری چار کتابیں باری باری شائع کر کے مجھے بھیج دیں اور مجھے دہلی جانے کی زحمت نہیں اُٹھانی پڑی۔

ڈاکٹر شمس بدایونی کا شکریہ ادا کرنا میرے فرض میں شامل ہے کہ جب میں نے اپنا پرپوزل (Proposal) اُن کے سامنے پیش کیا کہ رشید حسن خاں صاحب مرحوم کے ۱۵۵۸ خطوط دو جلدوں میں شائع کرنے کے بعد اب میں اُن کی ابتدائی اور ایسی تحریریں جو ہند و پاک کے رسائل میں بکھری پڑی ہیں اور اب تک کتابی صورت میں جمع نہیں ہوئی ہیں اُنھیں جمع کر کے مرتّب کرنا چاہتا ہوں تو وہ بہت خوش ہوئے اور کہا کہ میں شبلی مرحوم سے متعلق ایسا کر رہا ہوں آپ اِس کام کو ضرور کیجیے۔

نومبر ۲۰۱۴ء کے تیسرے ہفتے میں میری شریکِ حیات کملیش ایک لاعلاج مرض میں مبتلا ہو گئی جس کے لیے مجھے ہر پندرہ دن کے بعد دہلی بھاگنا پڑتا تھا۔ قلم ہاتھ سے چھوٹ گیا تھا۔ ۳۱ر جولائی ۲۰۱۵ء کی نصف شب کے بعد 2.20 بجے اُس نے بارگاہِ الٰہی کی طرف سفرِ آخرت اختیار کر لیا۔ حکمِ الٰہی کے آگے ہر ایک کو سر جھکانا ہی پڑتا ہے۔ میں

گوشہ نشیں ہوگیا۔ دن بھر خاموش بیٹھا رہتا۔ پانچ ماہ کے بعد بیٹیوں نے مجھے مجبور کر دیا کہ "پاپا ایسا کب تک چلے گا، جانے والے تو کبھی واپس لوٹ کے نہیں آتے، آپ لکھنے پڑھنے کی طرف توجہ دیں"۔ بیٹیوں کی بات سے تو میں انکار نہیں کرسکتا تھا لہٰذا دوبارہ ذہن کو اِس طرف منتقل کیا اور رُکا ہوا کام آگے بڑھنے لگا۔ کمپوز شدہ اوراق کی تصحیح شروع کردی۔ اب جناب مرحوم رشید حسن خاں کے مقالات کی پہلی جلد مکمّل ہو چکی ہے، اس لیے پانچوں بیٹیوں کا میں دل کی گہرائیوں سے ممنونِ احسان ہوں کہ انھوں نے مجھے اِس طرح مائل کیا اور یہ کام پایۂ تکمیل تک پہنچا۔

ابتدائی دور کے سبھی مضامین تک رسائی نہیں ہو سکی، کچھ ماہنامے بند ہو چکے ہیں، کچھ کے مدیرِ اعلا اللہ کو پیارے ہو گئے، کچھ کے مدیرِ اعلا خط یا فون کا جواب نہیں دیتے، کچھ رسائل سرحد کے پار ہیں جن تک رسائی اتنی آسان نہیں۔ نورِ الٰہی نے اگر چاہا تو وہ ضرور حاصل ہوں گے، میں اُس کی عنایتوں سے نا اُمید نہیں ہوں۔ وہ جس سے جتنا کام لینا چاہتا ہے لے ہی لیتا ہے۔ کوئی بھی انسان اور اُس کا کام کبھی خامیوں سے مبرّا نہیں ہوتا۔

مقالات کے اِس مجموعے میں جو کوتاہیاں آپ کی نظر نواز ہوں میری درخواست ہے کہ میں اُن سے آگاہ کیا جاؤں تاکہ دوسرے مجموعے میں اُنھیں دور کرنے کی سعی کی جائے۔

ٹی. آر. رینا

جموں ۱۲؍اپریل ۲۰۱۶ء

حواشی:

۱ مکاتیبِ رشید حسن خاں بہ نام رفیع الدین ہاشمی، ص ۱۰۷، مرتبہ ڈاکٹر ارشد محمود ناشاد، ادبیات، رحمان مارکیٹ، غزنی اسٹریٹ، اردو بازار، لاہور، جون ۲۰۰۹ء۔

۲ ایضاً، ص ۲۰۰۔

۳ ایضاً، ص ۱۵۸-۱۶۰۔

۴ ایضاً، ص ۱۵۸۔

۵ ہفت روزہ "ہماری زبان" نئی دہلی، "رشید حسن خاں نمبر" یکم تا ۲۸ ستمبر ۲۰۰۶ء، ص ۳۱۔
۶ "رشید حسن خاں کی یاد میں" ڈاکٹر شمس بدایونی، "ہماری زبان" رشید حسن خاں نمبر" یکم تا ۲۸ ستمبر ۲۰۰۶ء، ص ۳۱۔
۷ مکاتیبِ رشید حسن خاں بہ نام رفیع الدین ہاشمی، ص ۱۹۷ (دستی تحریر کا عکس، ص ۲)
۸ عروج زیدی، بدایونی۔
۹ استعفا نما خط، مشمولہ "رشید حسن خاں کے خطوط" جلد دوم، مرتّب راقم الحروف، ص ۳۸۰-۳۸۱۔ اشاعت: نومبر ۲۰۱۵ء، خط کے آخر میں یوں درج ہے: نیاز مند رشید حسن خاں، پرشین ٹیچر اسلامیہ ہائر سیکنڈری اسکول، شاہ جہان پور۔ اس خط کا عکس سیّد مشہود جمال صاحب نے شاہ جہان پور سے روانہ کیا تھا، راقم بہ دل سے اُن کا شکر گزار ہے۔
۱۰ مکاتیبِ رشید حسن خاں بہ نام رفیع الدین ہاشمی، ص ۱۹۷ (دستی تحریر کا عکس، ص ۲)
۱۱ "ممتاز محقق اور متنی نقاد: رشید حسن خاں" از ڈاکٹر خلیق انجم، مشمولہ ہفت روزہ "ہماری زبان" رشید حسن خاں نمبر، یکم تا ۲۸ ستمبر ۲۰۰۶ء، جلد ۶۵، شمارہ: ۳۳ تا ۳۶، ص ۴۔
۱۲ مکاتیبِ رشید حسن خاں بہ نام رفیع الدین ہاشمی، ص ۱۶۰-۱۵۹۔
۱۳ ایضاً، ص ۶۰۔
۱۴ "تکمیل" شعری مجموعہ، شاعر: اختر شاہ جہان پوری، تخلیق کار پبلشرز، لکشمی نگر، دہلی-۹۲، ۲۰۰۵ء، ص ۹۔
۱۵ "نیا دور" (لکھنؤ)، "ایک شمارہ رشید حسن خاں کے نام" دسمبر ۲۰۰۷ء، ص ۱۷-۱۸، محکمۂ اطلاعات و رابطۂ عامہ، اتر پردیش۔
۱۶ "بیاضِ غم کا ایک ورق" از ڈاکٹر رئیس احمد نعمانی (علی گڑھ)، مشمولہ نیا دور (لکھنؤ) دسمبر ۲۰۰۷ء، "ایک شمارہ رشید حسن خاں کے نام" ص ۴۴
۱۷ "ایک ملاقات" جموں یونی ورسٹی کے گیسٹ ہاؤس میں۔
۱۸ "رشید حسن خاں کے خطوط" مرتبہ راقم الحروف، اردو بک ریویو، اشاعت: فروری ۲۰۱۱ء، ص ۱۵۲۔
۱۹ مکاتیبِ رشید حسن خاں بہ نام رفیع الدین ہاشمی، ص ۲۰۰ (دستی تحریر کا عکس، ص ۴)
۲۰ ایضاً، ص ۲۰۲۔
۲۱ بحوالہ "میری زمین کے قلم کار اور تہذیبی کردار" وسیم مینائی شاہ جہان پوری، ص ۲۵-۲۷، اشاعت: ۲۰۰۷ء۔
۲۲ مکاتیبِ رشید حسن خاں بہ نام رفیع الدین ہاشمی، ص ۱۹۸ (دستی تحریر کا عکس، ص ۳)

۲۳ ایضاً، ص ۱۹۶ (دستی تحریر کا عکس، ص ۱-۲)۔

۲۴ ہفت روزہ "ہماری زبان" نئی دہلی، یکم تا ۲۸ ستمبر ۲۰۰۶ء، "رشید حسن خاں نمبر" ص ۴۔

۲۵ "عہدِ عالم گیر میں اردو کا پہلا لغت علاقۂ ہریانہ میں مرتّب کیا گیا، اُس کے مرتّب تھے مولوی عبدالواسع ہانسوی، یہ بہت اہم کام ہے لسانی تشکیل اور ارتقا کے نقطۂ نظر سے، اردو لفظوں کی ایسی قدیم اور ابتدائی شکلیں سامنے آئی ہیں جن سے اب شاید ہی کوئی آشنا ہو؛ اِس لُغت کو مرتّب کرنے کا منصوبہ بنایا تھا اب سے پندرہ سال پہلے، بارے اب اُس کی نوبت آپائی۔ بہت جان لیوا کام ہے، بہت صبر آزما اور پریشان کُن۔ آپ کی مزید دعاؤں کی ضرورت ہے۔ آٹھ دن میں چار لفظوں پر حواشی لکھے جا سکے ہیں۔ خیال یہ آیا کہ اب یہ کام نہیں ہوا تو پھر کبھی نہیں ہوگا اور کوئی دوسرا ایسے "غیر ضروری" اور طویل المیعاد کام کو کیوں کرنے لگا۔ سارے متعلقہ نسخے اور ماخذ پہلے ہی جمع کر رکھے تھے، اب وہ کام آ رہے ہیں۔ یہ میں نے ٹھیک کام کیا نا؟ کیا فرماتے ہیں علمائے دین بیچ اِس مسئلے کے!"

خط مرقومہ ۲ رمئی ۲۰۰۵ء شاہ جہان پور سے، مشمولہ "مکاتیبِ رشید حسن خاں بہ نام رفیع الدین ہاشمی"، ص ۱۵۵۔

۲۶ ماہنامہ "نگار" جلد: ۵۷، شمارہ: ۵، مئی ۱۹۵۰ء، صفحہ ۱۵ تا ۲۵۔

۲۷ ماہنامہ "آج کل" دہلی، جون ۱۹۵۰ء، جلد: ۸، شمارہ: ۱۴، ص ۱۲ تا ۱۸۔ راقم نے اِس کا عکس ۱۴ ردسمبر ۲۰۱۵ء کو کیرل سے واپس آتے ہوئے ماہنامے کے دفتر سے حاصل کیا۔ معاون مدیر نرگس سلطانہ نے اِس کے علاوہ اور مضامین کے عکس خود بنا کر میرے حوالے کیے۔ میں تہِ دل سے عزیزہ نرگس سلطانہ کا شکر گزار ہوں۔ اُس دن مدیرِ اعلا ڈاکٹر ابرار رحمانی چھٹی پہ تھے۔ یہ میرے جان کاروں میں سے ہیں۔ راقم نے عکس حاصل کرنے کی خاطر قریب پانچ گھنٹے ماہنامہ "آج کل" کے دفتر میں گزارے۔ نرگس صاحبہ نے چائے اور پھلوں سے میری تواضع کی۔

۲۸ "ادب کے نئے تقاضے" ص ۱۲۔

۲۹ ماہنامہ "آج کل" دہلی، جنوری ۱۹۵۳ء، جلد: ۱۱، نمبر: ۶، ص ۳۵ تا ۴۰۔

۳۰ ماہنامہ "نگار" نومبر ۱۹۵۳ء، ص ۱۹ تا ۲۷۔

۳۱ ماہنامہ "شاعر" بمبئی، اپریل ۱۹۵۳ء، ص ۲۱ تا ۲۶ اور ۳۱۔ خاں صاحب اور آثر صاحب کی ۱۹۵۰ء کے بعد اور ۱۹۵۵ء سے قبل حامد علی مرحوم کے زمانے میں "العصر" (لاہور) کے شماروں میں الفاظ کے استعمال سے متعلق دو سال تک گفتگو ہوتی رہی"۔ خط مرقومہ ۸ رجون ۲۰۰۵ء، "مکاتیبِ رشید حسن خاں بہ نام رفیع الدین ہاشمی" ص ۱۵۸، از ڈاکٹر ارشد محمود ناشاد، ادبیات رحمان مارکیٹ، غزنی اسٹریٹ، اردو بازار، لاہور۔

۳۲۔ ماہنامہ ''تحریک'' دہلی، اکتوبر ۱۹۵۴ء، ص ۱۷۴ تا ۱۸۴۔
۳۳۔ ماہنامہ ''نگار'' ستمبر ۱۹۵۵ء، ص ۱۳ تا ۲۱۔
۳۴۔ ماہنامہ ''شاعر'' بمبئی، سالِ اجرا: ۱۹۳۰ء، جلد: ۲۷، شمارہ: ۴، اپریل ۱۹۵۶ء، ص ۱۹ تا ۲۲۔
۳۵۔ ماہنامہ ''تحریک'' دہلی، نومبر ۱۹۵۶ء، جلد: ۴، نمبر: ۸، ص ۲۳ تا ۳۲۔ اِس سے قبل یہ مضمون ''نیا دور'' لکھنؤ، اپریل ۱۹۵۶ء کے شمارے میں بھی شائع ہو چکا ہے۔
۳۶۔ سب سے پہلے یہ مضمون حامد علی مرحوم کے زمانے میں ''الحمرا'' لاہور میں الفاظ کے استعمال سے متعلق گفتگو کے طور پر دو سال تک شائع ہوتا رہا۔ اُس کے بعد سہ ماہی ''اردو ادب'' علی گڑھ کے شمارۂ ۴۰، مارچ ۱۹۵۷ء، ص ۵ تا ۸۵ پہ شائع ہوا۔ ۱۹۷۶ء میں یہ مضمون ترمیمِ نو کے ساتھ رشید حسن خاں صاحب کی کتاب ''زبان اور قواعد'' میں شامل ہوا جسے ترقی اردو بورڈ، دہلی نے شائع کیا۔
۳۷۔ سہ ماہی ''اردو ادب'' علی گڑھ، جون ۱۹۵۷ء، ص ۱۰۴ تا ۱۱۷۔
۳۸۔ ماہنامہ ''آج کل'' دہلی، جون ۱۹۵۸ء، جلد: ۱۶، نمبر: ۱۱، ص ۴۴ تا ۵۲۔
۳۹۔ ماہنامہ ''نیا دور'' لکھنؤ، اگست ۱۹۵۸ء، ص ۲۷ تا ۳۶۔
۴۰۔ ماہنامہ ''تحریک'' دہلی، ستمبر ۱۹۵۸ء، جلد: ۶، نمبر: ۶، ص ۴ تا ۱۱۔
۴۱۔ ماہنامہ ''نیا دور'' لکھنؤ، جنوری ۱۹۵۹ء، جلد: ۱۲، شمارہ: ۱۱، ص ۵۴ تا ۵۹۔
۴۲۔ ایضاً، جون ۱۹۵۹ء، ص ۵ تا ۲۰، دوبارہ مارچ ۲۰۰۸ء میں ص ۴ تا ۹۔
۴۳۔ ماہنامہ ''تحریک'' دہلی، ستمبر ۱۹۵۹ء، ص ۱۹۱ تا ۲۰۶۔
۴۴۔ ایضاً، مارچ ۱۹۶۰ء، ص ۲۰۶ تا ۲۱۱۔
۴۵۔ ایضاً، اپریل ۱۹۶۰ء، جلد: ۷، شمارہ: ۱۲، ص ۲۱ تا ۲۷۔
۴۶۔ ماہنامہ ''آج کل'' دہلی، ستمبر ۱۹۶۰ء، جلد: ۱۹، شمارہ: ۲، ص ۳ تا ۱۱۔
۴۷۔ ماہنامہ ''تحریک'' دہلی، اکتوبر ۱۹۶۰ء، جلد: ۸، شمارہ: ۷، ص ۸ تا ۱۳ اور ۳۲۔

○○○

کمپوزنگ و پروف ریڈنگ کے دوران میں چند صفحات کی پیسٹنگ غلط ہوگئی ہے لہٰذا ان صفحات کو درج ذیل ترتیب سے پڑھیے:
صفحہ ۵۶ کو ۵۴، صفحہ ۵۸ کو ۵۶، صفحہ ۶۰ کو ۵۸، صفحہ ۶۲ کو ۶۰، صفحہ ۶۴ کو ۶۲، صفحہ ۶۶ کو ۶۴، صفحہ ۶۸ کو ۶۶، صفحہ ۷۰ کو ۶۸، صفحہ ۷۲ کو ۷۰، صفحہ ۷۴ کو ۷۲، صفحہ ۷۶ کو ۷۴، صفحہ ۷۸ کو ۷۶، صفحہ ۷۹ کو ۷۸، صفحہ ۵۴ کو ۷۹
اس سہو کے لیے میں قاری سے معذرت خواہ ہوں۔ (ٹی آر رینا)

○

شبلی کا فارسی تغزّل

شبلی کی سب سے بڑی انفرادیت یہ ہے کہ وہ مولوی ہوتے ہوئے بھی خوش مذاق تھے۔ ایسے لوگ بہت کم پیدا ہوتے ہیں۔ کیا یہ استعجاب و تحسین کی بات نہیں کہ سیرۃ النبی اور ندوہ کا موسس ایسے شعر بھی کہے کہ:

دل در ادائے طاعت حق حیلہ جو نبود　　عذرم بنہ کہ بادہ بقدر وضو نماند

بے حاصلی نگر کہ بایں دوری از رخش　　صد جائے بہر بوسہ نشاں کردہ ایم ما

اور دن کے اکثر حصّے میں حدیث و فقہ کا درس دینے والا تنہائی کے لمحات میں فرشتوں سے سرگوشی کرنے کے بجائے "دل باختن اور دل گرفتن" کی باتیں بھی کرے۔ ندوہ کی چار دیواری میں امام المفسرین رازی، امام المتکلمین غزالی کا منفرد جانشین جب بمبئی کی ثمر بار وسکر آفریں وادیوں میں پہنچے تو ہر چیز کو بھول کر فطرت و مظاہرِ فطرت کا تنہا پرستار نظر آئے جس کے جذبات و احساسات انسانیت کے بھرپور انجذاب سے مملو ہوں اور وہ اس کارگاہِ ذوق آفریں و آشوب گاہِ تقوا شکن کے مظاہر پر رقص و تواجد میں آکر یہ کہہ اُٹھے:

ز ذوقِ طبع شبلی من در اوّل روز دانستم　　کہ در آشوب گاہِ بمبئی در بازد ایماں را

اور یہی نہیں کہ اِن نزہتوں کو اپنے ہی تک محدود رکھے بل کہ ایک صاحبِ ذوق انسان کی

لڑکے استاد کی گھڑکی کو نہیں مانتے کچھ — بدمعاش اہلِ پولس کو نہیں گردانتے کچھ
(حالیؔ)

دردِ قومی کے اس معالج نے — یعنی سکریٹریِ کالج نے
(سجاد حیدر یلدرم، ''خیالستان'')

(دیکھیے یہاں مضاف الیہ دونوں انگریزی کے ہیں)

سینے ادھر ایسے کہ سہیں جورِ رفل بھی — کان ان کے وہ نازک کہ گراں میری غزل بھی
(اکبرؔ)

تھے معزز شخص لیکن ان کی لائف کیا کہوں — گفتنی درجِ گزٹ باقی جو ہے ناگفتنی
(اکبرؔ)

محاورات کو بدلیں براہِ ریل جناب — ٹکٹ بدست کہیں اب بجائے پابہ رکاب
(اکبرؔ)

ادھر خیال نہیں مصلحانِ نیشن کا — کہ فرطِ ضعف نہیں وقت آپریشن کا
(اکبرؔ)

مال سپردِ آنجناب، جان سپردِ ڈاکٹر — عقل سپردِ ماسٹر، روح سپردِ ڈارون
(اکبرؔ)

روز شب یہ کام ہی ہے لیڈرانِ قوم کا — دیکھتے ہیں ہوگیا کیا اور آگے ہوگا کیا
(سیّد ماجد علی)

یہ خیال رہے کہ یہ تمام مثالیں متقدین کی ہیں ورنہ موجودہ دور میں تو اِس قسم کی عمومیت عام ہے۔

ایسا ہی عطف و اضافت میں اعلانِ نون کا سوال ہے۔ عجیب مضحکہ خیز پابندی ہے۔ گفتگو میں شرمندۂ احسان، حافظِ قرآن وغیرہ تمام الفاظ بہ اعلانِ نون استعمال ہوتے ہیں نیز مفرد الفاظ نظم میں اعلانِ نون کے ساتھ استعمال کیے جاتے ہیں اور ان میں کوئی حرج نہیں سمجھا جاتا۔ مثال کے طور پر دیکھیے:

سے کسی میں ۲ شعر ہیں اور کسی میں ۳ یا ۴۔ آخر میں ۶ غزلیں ابتدائی دور کی ہیں جن میں کُل ۲۴ شعر ہیں، لیکن یہ اتنا مختصر سا مجموعہ بڑے بڑے مجموعوں پر بھاری ہے۔

شبلی کے تغزّل میں شراب جیسا تیز سکر اور نشہ عیبی مسحور کُن ربودگی ہے۔ شروع سے آخر تک ایک رنگ چھایا ہوا ہے۔ ہر غزل شوق، سرمستی، مسرت، والہانہ بیان اور شوخی و رندی کا مجموعہ ہے۔ پورے کلام میں چڑھتے ہوئے نشہ اور بڑھتے ہوئے جوش و ولولے کا تیز احساس ملتا ہے۔ اِن کے اشعار میں طربیہ تاثیر کی اتنی فراوانی ہے کہ ناممکن ہے کہ کوئی مذاقِ سلیم رکھنے والا انسان اِن کو پڑھتے وقت کوئی دوسری بات یاد رکھ سکے۔ یہی اِن کی بے مثل انفرادیت ہے۔

شبلی کے یہاں سوز و گداز اور گداختگی و برگشتگی نہیں بل کہ بجائے اِس کے ایک بھرپور سحر ہے اور ایک سیّال ارتعاش۔ باتیں وہی ہیں جو عموماً ''حکایاتِ شباب'' میں ہوا کرتی ہیں یا ہوسکتی ہیں مگر اِن کا بیان ایسا ہے جو ناواقفِ محض کو بھی کچھ دیر کے لیے دست افشاں ہونے پر مجبور کردیتا ہے۔ شبلی کا اندازِ بیان ان کو اپنے دوسرے ساتھیوں سے علاحدہ کردیتا ہے۔ اِن کا طرۂ امتیاز یک رنگی ہے، یعنی پورے مجموعے میں تصوّف و اخلاق کا ایک جگہ بھی ذکر نہیں۔ ہر جگہ ''خورشید سے دست و گریبان'' ملیں گے، یہی صداقت اِن کے خلوص کی ضامن ہے۔ وہ سمجھتے تھے کہ تصوّف و اخلاق کے لیے مثنوی مولانا روم یا خود اِن کی بہت سی دوسری تصنیفات کیا کم ہیں۔ اور اب کیا ضروری ہے کہ شعر میں بھی اس ''بدمذاقی'' کا ثبوت دیا جائے۔ لہٰذا یہاں اِنھوں نے اپنے اصلی روپ یعنی سچّی انسانیت و مذاقِ سلیم کا ساتھ دیا۔ یہی اِن کی بلندی ہے اور یہی ان کی صداقتِ منفرد۔

اِن کے اشعار میں جیسا کہ میں نے ابھی کہا ہے، پیرایۂ بیان کی شوخی ہے۔ اِس کے ساتھ ساتھ دل میں اُٹھنے والے طوفان جذبات کی ہو بہو عکاسی ہے۔ وہ چوں کہ زیادہ تر کتابی و اضافی باتیں کہا کرتے تھے، اِس لیے کہ اِن کے لیے مجبور تھے۔ جس لبادے کو وہ پہنے ہوئے تھے اور جس مسند پر متمکّن۔ اِس کا تقاضا ہی یہ تھا کہ وہ ہر وقت رازی و غزالی کے سعادت مند ورشہ دار کی حیثیت سے جلوہ گر رہیں اِس لیے جب بھی موقع ملتا تھا تو وہ

طرح وہاں کے نظر فریب مرقعوں کو بیان کر کر کے ''یارانِ شاطر'' کو ''صلائے عام'' دے رہا ہو کہ:

بیا اینجا کہ ہر سو کارواں در کارواں بینی بتانِ آذری را، دلبرانِ شام و ایراں را
بدہ ساقی مئے باقی کہ در جنت نخواہی یافت کنار آب چوپاٹی و گلگشت اپالو را

یہ ہے شبلی کی وہ انفرادیت جس کے لیے کہا جاسکتا ہے کہ ''لاشریک لہٗ''۔

جس طرح ہمارے یہاں غالبؔ کے فارسی سرمایے پر بہت کم توجہ کی گئی، یہاں تک کہ آج غالبؔ کے بہت سے پرستار ایسے ملیں گے جنھوں نے اِس کا فارسی کلام ایک نظر بھی نہیں دیکھا ہوگا۔ اور بہ قولِ خود اِس کے ''نقش بیرنگ'' ہی میں ہر رنگ کی تلاش یا رنگ آمیزی میں مصروف رہتے ہیں۔ اسی طرح شبلی بھی شاعر کی حیثیت سے صرف اُردو کے چند قطعوں کے سرمایہ دار سمجھتے ہیں اور ان کے نگارخانۂ فارسی کی طرف جو عجیب و غریب نقوش سے آراستہ ہے، کسی کی توجہ منعطف نہیں ہوتی۔ جس طرح آج غالبؔ کے ایسے فارسی اشعار سے بہت کم لوگ واقف کار ہوں گے:

وداع و وصل جداگانہ لذتے دارد ہزار بار برو، صد ہزار بار بیا

اِسی طرح شبلی کے ایسے بے نظیر اشعار سے بھی بہت سے کان آشنا نہیں:

تماشا داشت آں ہنگامہ خیز یہائے امیدم دریغ از زوہ کاریہا کہ مکتوب تو وا کردم

غنچہ نشگفتہ جنوں تاختن آورد بمن تا دگر از اثرِ بادِ بہاری چہ شود

فال وصل ارچہ بگیرند ز آغوش و کنار ایں شگوں از گرہِ بند قبا نیز کنند

میگویدم کہ ''دل بکسے دادۂ مگر'' ما را بہ نکتہ دانی او ایں گماں نبود

شبلی کا فارسی مجموعۂ غزلیات مختصر سا ہے، جس میں کل ۱۱۶ غزلیں ہیں اور ۷۸۱ اشعار۔ اس میں صرف ۸۴ غزلیں ایسی ہیں جو مکمل کہی جاسکتی ہیں اور باقی غزلیات میں

از لذتِ ادائے ستم می تواں شناخت　　کیں جور از تو بوده واز آسماں نہ بود

جذبات کی مصوّری میں شبلی کو کمال حاصل ہے وہ عشق و محبت کے وارداتی معاملات کو اِس طرح بیان کرتے ہیں کہ تصویر کھنچ جاتی ہے۔ جذبات سپردگی، رشک، شکوہ، معاملہ بندی، غرض کہ ہر جزئی بات کو ایسی فنکارانہ مہارت و واقف کارانہ چابک دستی سے شعر کے قالب میں ڈھالتے ہیں کہ بات بات کی حد سے نکل کر سانس لیتا ہوا پیکر بن جاتی ہے۔ اِن تمام چیزوں کے ساتھ ساتھ سادگیِ بیان اور شوخیِ ادا ممتزاد ہے۔ حسبِ ضرورت کہیں سادگی کے ساتھ جذباتی تاثر کارفرما ہوتا ہے اور کہیں شوخی۔ وہ بات کو ایسے پہلو سے کہتے ہیں اور ایسے اسلوب سے کہ اِن کا شعر پڑھ کر کسی دوسرے شاعر کا شعر اسی مفہوم کا مشکل ہی سے یاد آسکتا ہے۔ دیکھیے:

دل را بایں فریب تسلّی وہم کہ یار　　با ما بآں نہ ساخت کہ زود آشنا نہ بود

ہر چند نامہ ام ہمی بایست پارہ کرد　　یکبار می تواں ز کفِ نامہ برگرفت

اکنوں چہ گوئمت کہ بہائے دلم چہ بود　　تو خود فراموشی و مرا نیز یاد نیست

نالہ و گریہ حریفِ دلِ خود کامِ تو نیست　　راست گفتی کہ ازیں گریہ وزاری چہ شود

غمگیں مباش گر سخن از مدعا نہ رفت　　شبلی ہنوز اوّل را زد نیاز بود

پرسم کہ ہیچ در دلِ تو ہست جائے من　　ہر چند دانم ایں کہ سخن را جواب چیست

چہ باشد حال گر حرفے ز مضموں خواند آں بدخو　　کہ از ہم پارہ ساز و نامۂ ناخواندہ عنواں را

یاد آں روز یکہ من از سادہ لوحیہائے خویش　　با عدو میگفتم ار راز نہائے داشتم

محرکات واحساسات کی شدّت سے اُبل پڑتے تھے۔ سعیِ ضبط کے باعث اِن میں شدّتِ تاثر بڑھتی ہی رہتی تھی اور جب بھی اِن کا اظہار ہوتا تھا تو پگھلے ہوئے لاوے کے مانند ان کا سیلِ آتشیں پھوٹ نکلتا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ شبلؔی جب بمبئؔی میں ہوتے تو بجاے مولانا کے صرف شبلؔی رہ جاتے تھے۔ اس وقت اِن کی شناسائی صرف حافؔظ وخیّاؔم سے رہ جاتی تھی۔ مولانا روم وامام ابوحنیفہ اِن کو بالکل نہیں یادرہتے تھے۔

زہے جاں بخشیِ آب و ہواے بمبئ شبلی   طراز و حلحل ونوشاد وفرخاراست پنداری

شاعری از من مجود و راز سواد بمبئؔ   حالیا شبلؔی شدم، رندِ غزل خواں نیستم

ز بمبئ جو بہ ہندوستاں رسم شبلؔی   ز بادہ بکورم و باز پارسا گردم

''وقت فرصت'' کا کرشمہ ہے کہ شبلی کے اشعار صداقتِ تاثیر سے لبریز ہیں۔ اِن کے اندر جو تہیج ہے وہ کسی ذہنی و ہیجانی تخیّل کا رانہ نہیں بل کہ انھوں نے اپنے فطری محرکات وقلبی داعیات کو الفاظ میں منتقل کردیا ہے۔ اِن کی ''حدیثِ شوق'' مطلق تصوّرات کی رہین نہیں بل کہ کسی ''تصادم'' کی غماز ہے، وہ خود کہتے ہیں:

پےتواں برد کہ ایں زمزمہ بے چیزے نیست   شبلؔی ایں تازہ نواہانہ چو مستاں زدہ ام

اور اِس سے بھی آگے بڑھ کر صاف صاف کہتے ہیں کہ:

زہد را من آشنائی دادہ ام با عاشقی   ورنہ عمرے ہر دوا باہم نفاق افتادہ بود

'اور آگے چل کر جب آپ اِن کے دوسرے اشعار پڑھیں گے تو معلوم ہوگا کہ ایسی ''زمزمہ سرائی'' وہی شخص کرسکتا ہے جو اِس ''ہفت خواں'' کا واقف کار ہو۔ اندازِ بیان کی سحر کاری دیکھیے:

آں قدر محوِ تماشاے جمالش بودم   کہ نگہ را خبر از لذتِ دیدار نہ ماند

ذوقِ حدیثِ عشق تواں دید کیں سخن   صد بار گفتہ ایم و مکرر نگشتہ است

شبلیا! آں جلوۂ نیرنگ ہائے بمبئیؔ   بود تا وقتیکہ من خوابِ گرانے داشتم

یہاں تک کہ وہ انتہائے سکر میں جذبات پر قابو یافتہ نہ رہ کر والہانہ سرمستی و بے خودانہ محویت سے سرشار ہوکر پکار اُٹھتے ہیں کہ:

نثار بمبئیؔ کن ہر متاعِ کہنہ و نو را   طراز مسند جمشید و فرتاج خسرو را

بہ ہر سو از ہجوم دلبرانِ شوخ و بے پروا   گزشتن از سرِ رہ مشکل افتاد است رہرو را

فغاں از گرمیِ ہنگامۂ خوبانِ زردشتی   بہم آمیختہ از زلف و عارض ظلمت وضو را

اور پھر اِسی سکر میں ڈوب کر ''درس'' دیتے ہیں کہ:

چوں آگہی کہ فرصت عہدِ شباب چیست   مئے خور گر سخن ز عذات و ثواب چیست

کیا اِن اشعار میں ''کیفِ خاص'' کی کچھ کمی محسوس کی جاسکتی ہے؟ اور کیا وہ شخص جو شبلیؔ سے واقف نہ ہو، اِن اشعار کو کسی ''زاہد و عابد'' کی طرف منسوب کرنے کی جرأت کرسکتا ہے؟

اِن اشعار میں جتنی ''علامتیں'' ہیں وہ روایتی یا سماعی نہیں بل کہ حقیقت سے قرین ہیں یعنی حقیقی جذبات سے شبلیؔ عمر بھر بادۂ انگور سے دور، بہت دور رہے۔ نیز تنہا شراب کا یہ اثر ہو بھی نہیں سکتا۔ اِن کے جذبات شراب سے زیادہ تند تھے اور طبیعت مصوّروں والی؛ اِن دونوں چیزوں نے مل کر ان کے احساسات کو شعلہ ریز بنادیا تھا۔ مزید برآں طرّہ یہ کہ وہ مولوی تھے۔ مولویانہ ماحول میں رہنا پڑا تھا جہاں ذرا سی لغزشِ پا یا جنبشِ نگاہ بھی ''غیر معتبر'' بنانے کے لیے کافی ہوتی ہے، اِس لیے وہ اپنے دل کی بات جی بھر کر نہیں کہہ پاتے تھے۔ لیکن جب وہ اِس ماحول یا اِن تصوّرات سے کچھ دیر کے لیے نکل پاتے تھے تو اِن کی فطری شعریت عود کر آتی تھی۔ خارجی محرکات کے تہیج سے جذبات جوان ہوجاتے تھے۔ اِس عالم میں جو بات نکل جاتی تھی وہ شرابِ دوآتشہ ہوتی تھی۔ خواہ وہ بمبئیؔ میں رہ کر غزل گوئی ہو یا اعظم گڑھؔ میں بیٹھ کر ''خط نویسی''، لیکن یہ امر مسلّمہ ہے کہ اِن خطوں میں بھی بمبئیؔ کا تصوّر شریک ہوتا تھا، جبھی تو کسی دوسرے کو خط لکھتے وقت شبلیؔ نے کبھی ''وانا

ان تمام اشعار میں جذباتیت کی بے کراں فراوانی ہے۔ خیال و پیرایۂ بیان بے حد سادہ ہیں، لیکن اِس اعتبار سے بے اندازہ و ''باما بآں نہ ساخت کہ زود آشنا نہ بود'' رضا و تسلیم کی بہترین مثال ہے۔ ایسا ہی آخری شعر واقعاتی حقیقت کا کتنا اچھا و قیمتی ہے۔ شبلی کے یہاں خیال کتنا ہی بلند کیوں نہ ہو، طرزِ ادا بے حد سادہ رہتا ہے۔ وہ شاعر کے علاوہ فلسفی بننے کی کوشش نہیں کرتے۔ اِن کو اپنی کائنات کی نزاکت کا احساس رہتا ہے، اِسی لیے وہ کبھی زمین کو چھوڑ کر ستاروں تک پہنچنے کی بے حاصلی کو نہیں اپناتے۔ اِن کو ہر گام پر یہ یاد رہتا ہے کہ وہ کون سی داستان سنا رہے ہیں اور اِس کے لیے کس لے کی ضرورت ہے، اِسی لیے اِن کے نغموں میں زیر و بم تو شامل رہتا ہے لیکن گراں باری نہیں پیدا ہونے پاتی۔ وہ حیرت انگیز کارآگاہی سے خیال و...... اور معانی و الفاظ میں امتزاج کرتے ہیں پھر اِس کے ساتھ ہی اِنھیں اِس کی سریع التغیر کیفیت کا بھی احساس رہتا ہے، اِسی لیے اِن کی بات سانچے میں ڈھلی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔

شبلی اگر کہیں اِس سر رشتہ کو چھوڑنا بھی چاہیں تو وہ نہیں چھوٹ سکتا، اِس لیے کہ اِن کی شاعری اکتساب و مزاولت یا علمیت کی رہین نہیں بل کہ اِن کی فطرت ہی شاعرانہ تھی۔ قدرت نے بڑی فراخ دلی سے اِن کو یہ ودیعت عطا کی تھی، نیز چوں کہ اِنھوں نے اِس عطیے کا استعمال بھی برمحل کیا اِس لیے اِن میں خارجی اضافوں کے بجائے ''حقیقتِ مشتعل'' کا پرتو قائم رہتا ہے۔ اِن کا یہی جوہر خارجی محرکات سے مل کر ''شعلہ رنگ پیکر'' بن جایا کرتا تھا۔ اِسی لیے تو ان کے ایسے کلام کی تعداد بہت کم ہے اور اِس میں بھی جو غزلیں بمبئی میں لکھی گئیں یا وہاں کے تصور کے ماتحت لکھی گئیں اِن میں بہ نسبت دوسری غزلوں کے جذباتی شدّت و سرمستی کہیں زیادہ ہے۔ بمبئی کا نام آتے ہی شبلی جھومنے لگتے ہیں، جھومتے جھومتے بے خود ہو جاتے ہیں اور اِسی عالم میں جب کہ وہ ماوراء سے جدا ہوتے ہیں وہ باتیں کہتے ہیں جو صرف انتہائے عروجِ نشہ کے عالم میں کہی جاتی ہیں:

هنوز نشهٔ دوشینه در سرم باقی است　　　که درس گویم و بخشم ز جامِ صهباست

چندے گرہ کشائے خم زلف بودہ ام تا کار رفتہ رفتہ بہ بند قبا رسید

شرم از لب تو مُہر حیا گرچہ بر نداشت شادم بایں کہ غمزۂ پُرفن بہ کار بود

دل متاعیست گراں مایہ بکس نتواں داد رائگاں گر بروآں ترک بہ یغما چہ کنم

فریب لطف گفتار بت خود کام را نازم سخن میگوید از اقرار و انکار است پنداری

آور برم کہ کار ز اندازہ در گزشت دست و راز گشتہ و آغوش باز را

اندازہ دانِ حوصلۂ ہر کسے است او با دیگراں بہ لطف و بہ ما در عتاب بود

حدیث لطف تو با غیر شک نداشت ولے دلم مرا ز رہِ رشک در گماں انداخت

نوازش ہاے او رسمے بود دانستہ ام اما تنک ظرفے چو من را بوئے از مے نیز بس باشد

چندانکہ رام تر شودم بدگماں شوم باآں کہ ایں نوازش خاص است عام نیست

ہر شعر بجاے خود جہانِ معانی و انبوہِ جذبات کا حامل ہے۔ جتنے پُرخلوص جذبات ہیں اتنا ہی موثّر اسلوبِ بیان ہے۔ چند شعر اِسی قبیل کے اور سنیئے:

قاصد ہزار گونہ سخن در بہانہ ساخت بیچارہ گشت چوں بہ سر مدعا رسید

بہ سخت جانیِ من کس مباد کز عمرے مدار زندگیم وعدہ ہائے فردا ہست

ایفائے وعدہ ساز کہ ماہم وفا کنیم آں وعدہ ہا کہ بادلِ ناکام کردہ ایم

بدست آوردن دل یک حدیث لطف میخواہد بایں کمتر بہار از کف مدہ جنس گرانے را

اوّل العابدین'' نہیں لکھا اور نہ کسی کو اپنے شعر کا مطلب اِس طرح سمجھایا کہ ''اِس نے دیکھا خوب نظر بھر کر نہیں دیکھا''۔ اِس بات کا تصوّر کیا بھی نہیں جاسکتا ہے اور ایک طرح کا ''گناہ'' بھی ہے کہ اگر شبلی ساری عمر بمبئی ہی میں رہتے یا پیرس میں تو پھر کیا ہوتے، ہاں اتنا بالیقین کہا جاسکتا ہے کہ اِس وقت الفاروق و النعمان دیکھنے کو نہ ملتیں، ہاں مشرقی ادب میں حافظ و خیّام وغیرہ کے علاوہ ایک نام کا اضافہ ضرور ملتا۔

اب شبلی کے کچھ وہ شعر سنیے جن میں وہ ایک سچے جذبات نگار کی حیثیت سے جلوہ گر ہیں۔ اِن اشعار میں شدّتِ تاثّر و واقعیت کی اتنی فراوانی ہے کہ پڑھنے والا بھول جاتا ہے کہ یہ وہی شبلی ہیں جنھوں نے الکلام لکھی، جو ہر روایت کو درایت کے معیار پر پرکھنے کے قائل ہیں اور جو ہر جگہ عقل کا سہارا لیتے ہیں خواہ وہ خلفاے راشدین کی محفل ہو یا پیر روم کی۔ جب وہ محبّت کے اسرار خفی الفاظ کے سانچے میں دیکھتا ہے تو سوچتا ہے کہ یہ وہی شبلی ہیں جنھوں نے سیرۃ النبی و الغزالی لکھیں اور جن کے نزدیک عقل کا فیصلہ ہر چیز پر مقدم ہے۔ وہ یہاں ساری عقلیت چھوڑ کر یہ کہہ رہے ہیں کہ:

اے خوش آں روز کہ رازم فتد از پردہ بروں　　　از دو سو خلقے و من مے زدہ رسوا باشم

اور یہی نہیں بل کہ اِس سے بھی ایک قدم آگے بڑھ کر کہتے ہیں کہ:

چند در پردہ تواں کرد سخن فاش بگوئے　　　سنگ بر شیشۂ تقویٰ زدہ ام ہاں زدہ ام

جامۂ زہد چو بر قامتِ من راست نہ بود　　　شیشۂ تقوے سی سالہ بہ سنداں زدہ ام

کس چو داند کہ بخلوت گہِ آں ماہ تمام　　　زدہ ام ساغر و برباد حریفاں زدہ ام

ذرا اِس ''زدہ ام ہاں زدہ ام'' کا زور ملاحظہ کیجیے، معلوم ہوتا ہے کہ خیّام عروجِ نشہ کی کیفیت میں کچھ کہہ رہا ہے۔ ہاں تو اب آپ شبلی کے وہ مرقعے دیکھیے جہاں وہ دل کی دھڑکنیں سجا کر پیش کرتے ہیں:

پارینہ حدیثے است بہ تسلیم چہ دارد　　　گویند کہ زیں پیش فغاں ہم اثرے داشت

ابتذالِ تلذذ کا شائبہ نہیں مل سکتا۔ عام طور پر شعرا جذبات کی رو میں ہر قسم کے کوائف و جذبات کی ترجمانی کر جاتے ہیں۔ کبھی عاشق بے طرح اکڑ جاتا ہے تو کبھی معشوق کو ایسا ہرجائی ثابت کیا جاتا ہے جو ہر رات آغوشِ دیگر بساتا ہے۔ لیکن شبلی اِن دونوں باتوں سے بچتے ہیں۔ ان کے یہاں اِس درشتگی و ابتذال کے نہ ہونے کی وجہ علاوہ سلامتِ طبع کے ایک اور بھی ہے۔ ان کے کلام کا زیادہ حصّہ ''شوخیِ ادا'' سے مملو ہے۔ یہ شوخیِ ادا تعارفِ شوخی نہیں جو شعرا کے یہاں پائی جاتی ہے جیسے اُردو میں مومن خاں کے یہاں بل کہ یہ شدّتِ جذبات کا نتیجہ ہے۔ اور جیسا کہ میں پہلے کہہ چکا ہوں کہ شبلی مولوی ہوتے ہوئے بھی انسان اور خوش مذاق انسان تھے۔ مولوی کی صحبت یا اِن کے منصبی فرائض اِن کے اندر سے یہ لچک و صلاحیت اور پاکیزگی و شعریت ختم نہیں کر سکے، ہاں اِس کے بے محابا اظہار سے باز رکھا۔ اِسی پابندیِ محدود کا یہ نتیجہ ہوا کہ اِن کے جذبات میں بے پناہ جوش و گداز پیدا ہو گیا۔ پھر جب اِس گداز نے جلوہ ہائے بمبئی و ''سخن ہائے شیریں'' کی معیت اختیار کی اور اِس وادیِ نغمہ و شباب کی پُر کیف فضاؤں نے اِس گداز میں ''نقوشِ رنگا رنگ'' کے انعکاسات سموئے تو اِن آتشیں جذبات میں اِس نتیجۂ امتزاج کے طور پر یہ ''شوخی'' پیدا ہو گئی۔ اور اِسی لیے یہ ''متعارف عام شوخی'' سے بالکل علاحدہ ہے۔ جہاں جہاں میں نے اِس سلسلے میں شوخی کا نام لیا ہے اس سے یہی مراد ہے۔ کچھ مثالیں دیکھیے:

رہ و آئین تقویٰ نیز بد نیست اگر کارے نہ باشد می تواں کرد

بہ بوسہ دل نوازی کردی اما ازیں ہم خوب تر کارے تواں کرد

حسن جاں پرور او روز بروز افزوں بود تا بجائے کہ ز اندازۂ گفتار گزشت

تو بدیں حسن تونگر چہ زیاں برداری ایں دو بوسہ را اگر خود نہ شماری چہ شود

حدیث دلکش و افسانہ از افسانہ می خیزد　　وگر از سر گرفتم قصۂ زلفِ پریشاں را

بے چارہ نکتہ دانِ اداہائے ناز نیست　　ضائع مکن بہ غیر نگہ ہائے راز دار

افسوس طرازی نگہ ناز را بہ بیں　　چیزے بمن نگفت و مرا گفتگو نماند

ہر چند آں نوازش ظاہر ہماں بجاست　　پیداست ایں کہ آں روش پرس و جو نماند

گر عنانِ نگہِ شوق بدستم بودے　　سہل می بود کہ عشقم بہ تو پیدا نہ شود

لطفے نہ کردۂ و گراں با منتیم　　ما از تو می خریم متاعِ نہ بودہ را

چشمش بہ سوے ما نگہِ ناتمام کرد　　ساقی بہ جام ریخت مئے نا رسیدہ را

ہر شعر جذبات کی جیتی جاگتی تصویر ہے، خصوصاً پہلا شعر ''بیچارہ گشت...'' اِس سے اچھا پیرایۂ ادا شاید دوسرا نہیں ہوسکتا، بیچارہ کا لفظ جن کیفیاتِ بے چارگی کو ظاہر کر رہا ہے، وہ شاید کسی دوسرے لفظ سے ممکن نہیں۔ ایسا ہی تیسرے شعر میں ایفائے وعدہ کے لیے جس علّت کا اظہار کیا گیا ہے وہ قابلِ داد ہے۔ محبوب سے ایفائے وعدہ کی صرف اِس لیے تمنّا کرنا کہ دل سے کیے ہوئے وعدے پورے کیے جاسکیں، حسنِ بیان و حسنِ طلب کی بے نظیر مثال ہے۔ آخری دو شعروں کے متعلّق کچھ کہنا بیکار ہے، اِس لیے کہ دوسرے شعر کو خود شبلی نے عطیہ فیضی کو سمجھایا ہے اور اِس طرح کہ اِس سے مختصر اور اس سے زیادہ بھرپور انداز میں اب بیان کرنا مشکل ہے اور پہلا شعر اتنا بلیغ واقع ہوا ہے کہ جس کو پڑھ کر وجد کیا جاسکتا ہے، زبان سے تشریح نہیں کی جاسکتی۔

علاوہ ان سب باتوں کے ایک خاص بات جو اِن کے یہاں اِس حدیث محبّت میں مشترک ہے وہ طرزِ ادا کی معیاریت ہے۔ باتیں وہی ہیں جو ہر دل والا کہتا ہے یا کہہ سکتا ہے۔ جذبات میں ربودگی و حسنِ طلب بھی وہی ہے جو اِس کا لازمہ ہے لیکن درشتیِ عشق و

میرسد وقت کہ شبلی بہ بتِ بادہ گسار   از در صومعہ تا میکدہ ہمدوش آید

بہ زیر خرقہ اگر بادہ می تواں خوردن   برآں سرم کہ دگر پارہ پارہ سا گردم

مستیِ بادۂ الفت نہ باندازہ بود   عجبے نیست کہ رسوائے دوعالم باشم

زاہد بہ وسعت حرم کعبہ ناز داشت   و انجا بقدر یک صنمے نیز جا بہ بود

ایمان ما اگرچہ بہ تقلید بودہ است   ۳۲   طعنہ مزن کہ کفر تو ہم اجتہاد نیست

ایں نمی دانم کہ گبرم یا مسلمان نیستم   ایں قدر دانم کہ زاہد انچہ ہست آں نیستم

واعظ رما مرنج کہ ترک سرود و مے   شب گر نکردہ ایم سحر می کنیم ما

چوں آگہی کہ فرصتِ عہدِ شباب چیست   مۓ خور و گر سخن ز عذاب و ثواب چیست

از ہمہ کار جہاں دل مۓ و مستی بگزید   بعد عمرے کہ در اندیشۂ ہر کار بماند

سبحۂ داشتم از جملۂ اسباب ورع   رفت از یادم و در خانۂ خمار بماند

آں شوخ را بصومعہ ہا چوں گزر فتاد   یکبارہ عشق ہاے حقیقی مجاز بود

ہر کسے چوں شیخ میدانِ ریا رامرد نیست   اندریں فن زحمتِ بسیار می باید کشید

کار مستوری و شاہد طلبی ہر دو خوش است   شکر ایزد کہ ہم ایں کردم و ہم آں کردم

از تو ناید گرہ بند قبا وا کردن　　اگر ایں عقدہ بمن باز سپاری چہ شود

کام خود خواہی ازاں نو برخو کردہ بہ شرم　　باش تا یک دو سہ ساغر زدہ مدہوش آید

حالیا یک نگہِ ناز ازاں سادہ بس است　　آں بو نیز کہ بیباک در آغوش آید

ناز غرور حسن ندادش اجازتے　　ور نہ سوال بوسۂ ما را جواب بود

رسم و آئین ہم آغوشی نمی دانم کہ چیست　　دست گستاخ انچہ فرمودا ست من آں کردہ ام

ہر لحظہ چشمِ مستِ تو بنیاد می کند　　آں شیوہ ہا کہ خود نگہ ات را بیاد نیست

ساغر بادۂ و طرفِ چمن و لالہ رُخے　　چوں با ینہا قدم کار بفرما چہ کنم

جائے آنست کہ گلشن دمد از کنج لبم　　بوسہ ہا بسکہ برآں عارض خنداں زدہ ام

لیکن اِس سے آگے ان کی شوخ بیانی کی ایک اور منزل آتی ہے۔ جس طرح وہ جمیلؔ کا نام لیتے ہی سرمست ہو جاتے ہیں اِسی طرح وہ جب جذبات کی اظہاری کیفیت سے زیادہ متاثر ہوتے ہیں تو پھر اِن میں ایک شوخ تر بیانیہ انداز پیدا ہو جاتا ہے۔ اور اِس عالم میں وہ دوسرے خیامؔ معلوم ہوتے ہیں۔ اِس شوخ بیانی کے سلسلے میں بار بار شراب کا نام لیتے ہیں اور ہر بار اِس ذوق کے ساتھ جیسے کہ اِس وقت ''غرقِ جام شراب'' ہیں۔ بار بار زاہد و صوفی کو اِس طرح مخاطب کرتے ہیں جس طرح ریاضؔ ان پر پھبتی کسا کرتے تھے۔ اپنی بادہ پیمائی و صہبائی دوستی کا اِس پر زورِ تلقین سے ذکر کرتے ہیں جیسے کہ ساری عمر دختر رز کی مصاحبت میں گزری ہے۔ یہ اندازِ جوش و خروش، یہ شراب پینے والوں کا سا تاثر اِسی ''جذبہ محبوس'' کا نتیجہ ہے۔ چند شعر سنیے معلوم ہوتا ہے جیسے حافظ و خیامؔ کی روحوں نے ایک قالب اختیار کر لیا ہے:

کیا کیا تھے۔ اِس زمانے میں اور بہت سے عالم بھی تھے، لیکن جس طرح کوئی دوسرا شخص قسطنطنیہ کے کتب خانے میں سارا سارا دن صرف ایک قہوہ کی پیالی پر نہیں بسر کر سکتا تھا، اِسی طرح ایسا بھی کوئی ''معصوم صفت'' شخص نہیں ملتا جو اِن جیسی پابند زندگی و گراں بار محدودیت کے باوجود اِس قدر صاحبِ ذوق رہے۔

خورشید الاسلام صاحب نے ایک جگہ لکھا ہے کہ ''شبلی پہلے یونانی تھے جو مسلمانوں میں پیدا ہوئے، اگر وہ انشا پرداز نہ ہوتے تو مصوّر ہوتے'' لیکن میرا خیال ہے کہ وہ اگر شاعر نہ ہوتے تو یقیناً مصوّر ہی ہوتے، خواہ یونانی ہوتے یا نہ ہوتے۔ اِس لیے کہ اِن کی انشا پردازی میں چند مخصوص خطوط کو علاحدہ رکھ کر اور کوئی دل والی بات نہیں ملتی۔ بے شک اِن کی انشا پردازی بھی ایک امتیازی بانکپن کی حامل ہے لیکن وہ بانکپن نگہ ناتمام سے بھی کمتر ہے، اِس لیے کہ اِس جولان گاہ میں ضوابط حدود کا پاسبان ہر قدم پر نگراں رہتا ہے۔ ہاں شاعری اِن کی سچّی فطرت کی بے لاگ نمایش گاہ ہے، اِسی لیے اگر کوئی شخص صرف الفاروق یا النعمان وغیرہ ہی تک شبلی کو پڑھے اور سمجھے تو یقیناً وہ ''ادبی کفر'' کا مرتکب ہوگا، اِس لیے کہ شبلی کا اعجازِ نطق و علمیت وہاں ہے لیکن اِن کی روح یہاں اور یہی اِن کی شاعری کی قدر و قیمت ہے۔

شبلی اپنے رنگ کے بے مثل فنکار ہیں۔ اُنھوں نے اشعار میں احساسات و جذبات کی بے لاگ تصویریں پیش کی ہیں۔ ایسی تصویریں جو حسین ترین رنگوں سے مزیّن ہیں اور جن کے امتزاج میں اُنھوں نے اِس مذاقِ سلیم کا ثبوت دیا ہے جو کم دیکھنے میں آتا ہے۔ آپ پورا مجموعہ فارسی غزلیات کا پڑھ جایئے ایک شعر میں بھی اِس حدیثِ شوق کے علاوہ کسی دوسری بات کا بیان نہیں ہوگا۔ یہی بات اِن کے مذاقِ سلیم کی سب سے بڑی دلیل ہے۔

اتنے اشعار پڑھنے کے بعد ممکن ہے کہ مزید اشعار بارِ خاطر ہوں، لیکن لذّتِ احساس سفارشی ہے کہ چند اشعار اور نقل کیے جائیں، اِس لیے کہ اب کون فارسی مجموعوں پر نظر ڈالتا ہے اور کون اِن ''افسانہ ہاے پارینہ'' کو دیکھنا گوارا کرتا ہے۔

شب وصلے وشغلے ایں چنیں صدرہ یفہیم باد　　کہ تو بند قبا را عقدہ بربستی و وا کردم

حالیا من ہم چو زاہد پارسائی شیوہ ام　　بادہ خوردن در شبابم اتفاق افتادہ بود

شیوۂ رندی چناں شبلی بآب و رنگ کرد　　گوئیا زیں پیش ہم کرود بساماں کردہ بود

شاعری میں مثالیہ بیان ایک خاص چیز ہے۔ سیدھی سی بات میں کسی مماثل واقعے کی طرف ہلکا سا اشارہ کر دینا اِس کے حُسن میں چہار چند اضافہ کر دیا کرتا ہے۔ شبلی کے یہاں ایسی تمثیلات و تشبیہات میں بڑی ندرت ملتی ہے۔ اِن کی تشبیہات میں عجیب جدّت ہوتی ہے جو اِن کی فطری شوخی سے مل کر شعر کے حُسن کو دوبالا کر دیتی ہے، کچھ مثالیں دیکھیے:

چنیں از کوئے او قاصد گراں رفتار می آید　　ز دستش نامہ ام در راہ افتاد است پنداری

بر لب او نشانِ بوسہ بود　　ہم چو نقشے کہ برنگیں باشد

در زلفش دام بر دوش و دو چشمش در کمیں سازی　　بدیں ساماں ہمی آید کہ صیاد است پندری

شام وصلش ہست وایمن گشتہ از بیم صبح　　آفتاب آوردم و در خانہ پنہاں کردہ ام

متاع گر بدست آساں فتد قدرے نمی ارزد　　بہ او دل را سپردن خواستم اول بہا کردم

آمد و از م دل ما صبر وسکوں می طلبد　　شاہ بنگر کہ بآئینِ گدا می آید

بادہ را نیست خود از نقل گزید　　بوسۂ از پس دشنام خوش است

نے نیرزد بہ جوئے مسند جم　　دیں حکایت ز لبِ جام خوش است

یہ ہیں شبلی جو اپنے زمانے کے محقق، مفسّر، مورّخ، محدّث، فقیہ، متعلّم اور نہ معلوم

ہمیں تنہا نگاہ لطف را لذّت شناس استی   بہ پرس از تشنہ کامانِ ستم ذوق عتابش را

از بس گنہ پسندی من کاتب عمل   در نامہ ام فزود گناہ نبودہ را

عمر آخر گشت و در اندیشہ ام کیں کار را   ہم بہ عنوانِ دگر آغاز می بایست کرد
بابداں، ہم چشم لطفے اے چمن پیرائے صنع   انچہ با گل کردہ با خار می بایست کرد
منبر و محراب درس عشق را شائستہ نیست   شرحِ اسرار نہاں بر دار می بایست کرد

بہ پیش غیر بدشنامم امتیاز مدہ   روا مدار کہ خود سود من زیاں گردد

نگہ کاش آں قدر سرمایہ کردے از تماشایش   کہ می آمد بکار ما و دل در روزِ ہجراں ہم

با ما بہ صلح ساز و لیکن نہ ہیچو دوش   کز تیر ہائے غمزہ یکے در کماں نہ بود

میداند ایں قدر کہ ز جاں نیستم دریغ   ہر چند در وفا بہ منش اعتبار نیست

آخر میں یہ کہہ دینا ضروری ہے کہ شبلؔی کو خود بھی اس ''مئے مینا گداز'' کی قدر و قیمت کا احساس تھا۔ اِسی احساس کا تقاضا تھا کہ وہ معاصرین میں سے کم کو خاطر میں لاتے تھے اور اِسی احساس کے تحت وہ دوسروں سے بھی یہی چاہتے تھے کہ اِن کو ''کچھ اور'' سمجھا جائے۔

در سخن با خاکیانِ ہند می سنجی مرا
ہے چہ میدانی کہ ایں فن را 'چہ ساماں' کردہ ام
در حیرتم کہ پاکیِ گفتارش از کجا ست
شبلؔی مگر ز مردم ہندوستاں نہ بود

اب یہ آپ پر منحصر ہے کہ اِن کو ''حاملانِ عرش'' کی صف میں جگہ دیجیے یا اِن کی اپنی

آج کے دور میں تو ہر شخص ایک ''جہادِ چنگیزی'' میں مصروف ہے، ستاروں سے آگے جہاں تلاش کرنے کی سعی میں مستغرق۔ یہ بات بجائے خود بُری نہیں لیکن اِن میں اکثر وہ ہیں جو اِس ''عزمِ فلک سیر'' کے باوصف زمین کی حقیقتیں بھی مکمل طور پر نہیں جانتے ہیں۔ چہ جائیکہ ''آداب پرداز''۔ فرہاد نے تو ایک ہی نہر نکالی تھی، لیکن یہاں ہر شخص فرہاد کا بھائی بننے کے لیے بیتاب ہے اور جوئے شیر لانے کا مدّعی۔ اگر چہ دوسری طرف یہ بھی کہہ رہا ہے کہ صحرائے نجد سے زیادہ کارخانوں کی ضرورت ہے اور اس لیے کسی ''ابوالمجنوں'' یا کسی ''کوہکن'' کی گنجایش نہیں۔ بہر حال چند شعر اور سنیے اور اِس کے بعد میں بھی رخصت ہوتا ہوں:

بادِ صبح امروز از ہر کوچہ مشکل افشاں گزشت ۔۔۔ شب مگر مشاطہ زلف او پریشاں کردہ بود

انچہ از گرمی ہنگامۂ محشر گفتند ۔۔۔ ہست بزمے کہ تو صد بار بہم برزدۂ

خنک آنکس کہ بہ ذوق نظرے شد قانعے ۔۔۔ وائے بر من کہ صد اندیشۂ باطل دارم

کوشش ناخن تدبیر چہ سودم بخشد ۔۔۔ من کہ یک رشتۂ وصد عقدۂ مشکل دارم

زور سر پنجۂ مژگانِ تو گر ایں باشد ۔۔۔ اے بسا فرقہ کہ محتاج رفو خواہد شد

پیکر آرائے ازل طلعت زیبائے ترا ۔۔۔ نقش می بست وہم از ذوق تماشا می کرد

باہمہ دعوئے تمکیں نتواں خواست زمن ۔۔۔ کہ تو از پردہ بروں آئی و برجا باشم

حشر ایں گرمیِ ہنگامہ کجا داشت مگر ۔۔۔ پردہ برداشتہ انداز رخ تابانے چند

درکار عشق دیدہ وری شرط بودہ است ۔۔۔ ہر کس نظر کشود و تماشا بما رسید

○

ادب کے نئے تقاضے

دُنیا میں جتنی بھی ترقی یافتہ زبانیں ہیں اگر اِن کا جائزہ لیا جائے تو اِن میں صدہا الفاظ دوسری زبانوں کے ملیں گے جو یا تو بجنسہٖ مستعمل ہیں یا ہلکے سے تغیّر سے جزوِ زبان بن گئے ہیں۔ اب اِن کا شمار اِسی زبان کے الفاظ میں کیا جاتا ہے۔ اِن پر وہی قواعد و ضوابط عائد ہوتے ہیں جو اِسی زبان سے متعلّق الفاظ پر جاری ہیں۔ جب بھی دوسری زبان کا کوئی لفظ کسی زبان میں کثرتِ استعمال یا ضرورت کے باعث شامل ہوجاتا ہے تو پھر اس میں کوئی وجہِ مغائرت و تبائن باقی نہیں رہتی اور نہ اِس کے ساتھ کوئی نشانِ امتیازی برتا جاتا ہے۔

ایسا ہمیشہ سے ہوتا آیا ہے اور جب تک کہ ارتقاے السنہ، ایجاداتِ نو اور مختلف تہذیبوں کے باہمی اتصال و امتزاج کا سلسلہ باقی ہے ایسا ہی ہوتا رہے گا۔

اُردو کی سب سے بڑی خوبی اس کی صلاحیتِ انجذاب و تاثیر ہے۔ یعنی اِس نے بڑی فراخ دلی و وسعت سے دوسری زبانوں کے الفاظ و محاورات کو خوش آمدید کہا اور اِن کو بایں انداز جذب کرلیا کہ کہیں بھی بے جوڑ و اَنمل ہونے کا شبہ نہیں ہوتا۔ ایسا اِس لیے اور بھی ہوا کہ اِس کی تاسیس ہی عناصرِ غیر محدود سے ہوئی تھی اور جس کا سلسلہ آج تک جاری ہے۔ نیز دوسری بڑی وجہ اِس ہم رشتگی کے قائم رہنے کی اِس کے اندر 'مترادفات'

خواہش کے مطابق... اور یہ مولانا پر منحصر ہے کہ وہ روز باز پرس ایسے ''سعادت آثار'' حضرات سے باز برس کریں یا چھوڑ دیں لیکن ایک بات طے شدہ ہے کہ وہ اِس امر کو بھی کبھی معاف نہیں کریں گے کہ اِن کو ''جنگ رنگ و بو'' بمبئی میں کیوں نہیں دفن کیا گیا تا کہ ''یہ خاک وہیں پہنچ جاتی جہاں کا خمیر تھا''۔

(یہ مضمون ڈاکٹر محمد اجمل اصلاحی نے دارالمصنّفین شبلی اکیڈمی جا کر وہاں کے کتب خانے سے ماہنامہ ''نگار'' مئی ۱۹۵۰ء، جلد ۵۷، شمارہ ۵ خود نکال کر عکس بنوانے کو دیا۔ آج ۲۳/جولائی ۲۰۱۶ء کو وہ علی گڑھ میں پروفیسر ظفر احمد صدّیقی کے پاس بیٹھے ہوئے تھے اور فون پہ میرے ساتھ بات کر رہے تھے کہ کوریر والا ایک پیکٹ لایا جس میں ''مکاتیبِ شبلی'' جلد اوّل و دوم، مرتبہ علامہ سیّد سلیمان ندویؒ، مکتوباتِ شبلی، از ڈاکٹر محمد الیاس الاعظمی اور ''عرب و ہند کے تعلّقات'' مولانا سیّد سلیمان ندویؒ کے علاوہ ''نگار'' میں شائع شدہ رشید حسن خاں کا مضمون ''شبلی کا فارسی تغزّل'' شامل تھے۔ اِسے دیکھ کر طبیعت باغ باغ ہوگئی، مانو ایورسٹ کی چوٹی فتح کر لی ہو۔

ایشور، پرماتما، خدا کا کرم دیکھیے کہ اجمل اصلاحی صاحب سے فون پر بات ہو رہی ہے اور اُن کا بھجوایا ہوا پیکٹ موصول ہوا۔ اُسے کھولا، اُنھیں بتایا کہ اِس میں چار کتابیں اور مضمون کا عکس ہے۔ اِس کے سارے صفحات دیکھ کر اُنھیں بتایا کہ عکس اچھا بنا ہوا ہے۔ وہ خوش ہوئے کہ چلو جس چیز کی آپ کو تلاش تھی وہ میری معرفت آپ تک پہنچی۔ ایشور و گرو جی کا مجھ پر بڑا کرم ہے۔ اِس عکس کے لیے میں تہِ دل سے اُن کا شکر گزار ہوں — ٹی. آر. رینا)

[ماہنامہ ''نگار'' جلد: ۵۷، شمارہ: ۵، مئی ۱۹۵۰ء، صفحہ ۱۵ تا ۲۵)

OOO

نہیں بل کہ جہاں تک ہو سکا مزید حفاظت کے خیال سے نئی نئی پابندیوں کی دیواریں کھڑی کرتے رہے۔ یہاں تک کہ زبان و ادب نے ترقّی کی، انقلابات و حوادث آئے، صدہا تبدیلیاں ہوئیں، دوسری زبانوں کے ادب کا گہرا اثر قبول کیا گیا، لیکن اُردو ادب کے روایتی اجارہ دار اس میں کسی تبدیلی پر تیار نہیں ہوئے بل کہ اس کے برعکس محدودیت کا اضافہ کرتے رہے۔ کسی نے فتوا دیا کہ تلک واجب الترک ہے تو کسی نے یاں اور واں کو خارج از ادب قرار دیا۔ غرض کہ عجیب عجیب قلابازیاں کھائی گئیں اور آج بھی جب کہ اِن کے ہاتھ اِس سرمایے کو سینوں سے مسلسل و متواتر لگائے رہنے کی بنا پر کانپنے لگے ہیں وہ اِس کی لایعنی گراں باری کو سبک کرنے پر تیار نہیں اور آج جب کہ ہر زبان میں اِس کی ارتقا کے لیے گوناگوں اضافے ہو رہے ہیں، یہ اِس میں ذرا سی بھی تبدیلی کے روادار نہیں، خواہ انجام کچھ ہو۔

جیسا کہ میں پہلے کہہ چکا ہوں کہ کسی زبان میں بھی غیر زبان کے جو الفاظ گھل مل گئے ہیں وہ اِس زبان کے اپنے سمجھے جاتے ہیں اور اِن پر اِسی زبان کے قواعد کے مطابق عمل کیا جاتا ہے۔ دنیا کی کسی زبان میں اُردو سے زیادہ مستعار الفاظ نہیں کیوں کہ اس کی بنیاد ہی اشتراکیت پر رکھّی گئی تھی، لہٰذا وہ تمام الفاظ جو غیر زبانوں کے اِس میں رائج ہیں ایک ہی صف میں آنا چاہئیں لیکن ''کراماتِ اساتذہ'' کی بنا پر ایسا نہیں ہوا اور اِس سلسلے میں عجیب و غریب قوانین نافذ ہیں۔ میں اِن میں سے آج کی صحبت میں صرف چار قاعدوں کے متعلّق کچھ کہوں گا:

(۱) اضافتِ غیر اعتباری (۲) عطفِ غیر اعتباری (۳) اعلانِ نون بہ عطف و اضافہ (۴) تراکیبِ غیر معتبر۔

ان نشاناتِ اربعہ پر دو طریقوں سے گفتگو ہو سکتی ہے، ایک تو اصولی یعنی کسی اصول کی بنیاد پر فیصلہ کیا جائے۔ اور یہی طریقہ بھی ہے لیکن مصیبت یہ ہے کہ وہ لوگ جن کے دماغ جدید تصوّرات سے بے بہرہ ہیں یا جو اپنی قوّتِ فہم و استدراک کو نذرِ تقلید وَسَمِعۡنَا وَ اَطَعۡنَا کر چکے ہیں اور جو ترقّی پسندی کا نام سن کر اِس شخص کو بے طرح گھورتے ہیں

کی کمی ہے جس کا تدارک اِس کے سوا اور کسی طرح ممکن ہی نہیں تھا کہ جس طرح بھی ہو سکے یہ کمی دور ہو جائے۔ اِسی بنا پر مرکّب جملے مثل دائم الجدّت، وسیع البسط وغیرہ کے، دوسری زبانوں کے اسمائے ذات وغیرہ مہیّا کیے گئے اور جن کا سلسلہ آج تک قائم ہے۔

اگر کوئی شخص اِس کے تمام سرمایے کا تجزیہ کر کے ہر زبان کے الفاظ اسی زبان کو واپس کر دے تو پھر اِس کے پاس کورے کاغذ کے سوا اور کچھ نہیں بچے گا۔

اسی لیے جو الفاظ آج اُردو میں مستعمل ہیں وہ اب اس کے اپنے ہیں اور آیندہ بھی وہ تمام الفاظ جو کہ ایجادات، ضروریات یا اپنی لچک وصلاحیت کی بنا پر آئیں گے اُردو ہی کے شمار کیے جائیں گے۔ اگر ہم ان اصولوں کو تسلیم کر لیں تو پھر یہ بھی تسلیم کرنا ہوگا کہ ایسے تمام الفاظ ومحاورات کو ایک ہی قاعدے کے تحت مستعمل ہونا چاہیے۔

ابتدا میں اُردو کی صرف ونحو اور نثر ونظم کے ''بیانیہ ضابطے'' مرتّب نہیں ہوئے، بغیر کسی تدوین وترتیب کے اِس کی شیرینی اور گھلاوٹ سے متاثر ہو کر نثر کے لیے کم تر اور نظم کے لیے بیش تر اِس کو اپنایا گیا۔ چوں کہ فارسی کا مذاق عام تھا اور ہر شخص بلا استثنا اِس سے سرشار لہٰذا اسی لَے پر اِس کو بھی قیاس کر لیا گیا۔ اِس کے بعد فارسی کا مذاق کم ہونا شروع ہوا۔ اب اِس میں لفظی تراش خراش کی ابتدا ہوئی، بیان کے ضابطے معیّن ہونا شروع ہوئے لیکن نظم ہی کی حد تک اِس لیے کہ اِس زمانے تک نظم ہی حاصلِ کل تھی۔

چوں کہ یہ تمام ضابطہ ساز وزبان آفریں حضرات فارسی وعربی کے ماہر وعالم تھے اور دوسری زبانوں سے بے بہرہ اور چوں کہ اُردو کی ابتدا بھی فارسی ہی کے رنگِ تغزل کی عکاسی پر قائم ہوئی تھی اِس بنا پر اِنھیں زبانوں کے اصول وفروغ کو اپنا لیا گیا۔ یا کہیں ہلکی سی ترمیم وتنسیخ کر دی گئی۔ چوں کہ اِس زمانے تک نہ ادب اتنا ترقّی یافتہ تھا اور نہ ہماری معاشرت ہی میں آج کی طرح مختلف الوان واقدار کا ظہور تھا اور نہ اتنے پہلو در پہلو وتہ درتہ اضافہ ہوئے تھے لہٰذا وہ ضابطے مدّت تک چلتے رہے۔ اِن بزرگوں کے بعد جتنے بھی اِن کے جانشین وغاشیہ بردار آتے گئے وہ اِسی امانتِ مقدّس کو سینہ بہ سینہ منتقل کرتے رہے۔ اِس حفاظت واہتمام کے ساتھ دُنیا کی ترقّی کے انعکاسات اِس پر نہ پڑ سکیں۔ یہی

الحکومت یا نداء الغیاب نہیں کہا جاتا جس کی وجہ یہ تھی کہ جب عربی میں یہ استعمال ہوں گے تو اس کے ضابطے عائد ہوں گے اور جب دوسری زبان میں استعمال ہوں گے تو اِس زبان کے اور اِس وقت یہ لفظ اُسی زبان کے سمجھے جائیں گے۔ اِس سے بھی زیادہ عجیب تر بات یہ ہے کہ جن دیگر زبانوں کے الفاظ سے ہم اضافت ناجائز قرار دیتے ہیں اِن زبانوں کے کچھ اسمائے ذات سے اضافت جائز رکھتے ہیں۔ سمتِ کاشی، جانبِ متھرا، موجِ گنگا، بچۂ برہمن وغیرہ خوب دل کھول کر استعمال کرتے ہیں اور یہی نہیں بل کہ وہ تمام الفاظ جو خواہ اسم ذات ہوں یا اسم صفت، اگر اِن کا مترادف موجود نہیں تو پھر اِن میں اضافت جائز قرار دیتے ہیں۔ اور اِس کو سب صحیح مان لیتے ہیں، لیکن اگر اِس لایعنی پابندی کو بالکل ہی ختم کر دیا جائے تو ادب پر کون سا پہاڑ ٹوٹ پڑے گا۔ آخر موسمِ برشگال اور موسمِ برسات اور موسمِ ساون میں کیا فرق ہے بل کہ ایک اعتبار سے تو ثانی الذکر عمدہ ہے کہ اوّل الذکر کے مقابلے میں عام فہم، سبک اور رواں تر ہے ایسی ہی اگر بجائے پس پردہ پس چلمن کہا جائے تو کیا عدم تناسب ہے بل کہ اوّل الذکر صوتی اعتبار سے کسی حد تک گراں گزرتا ہے بہ نسبت ثانی کے۔ اِسی طرح اگر بجائے روز بروز دن بدن بجائے نزاکت و صلاحیت کے لچک و صلاحیت اور مرغ و آہو کے ساتھ ساتھ مرغ و ہرن بھی لکھا جائے تو کیا اثقال و غرابت ہے۔ بالکل بے معنی سی بات ہے کہ ایک قید مجہول عائد رکھی جائے۔
ایک بات عام طور پر کہی جاتی ہے کہ ہندی وغیرہ کے الفاظ میں عطف و اضافت کانوں کو ناگوار معلوم ہوتی ہے۔ لیکن عجیب بات یہ ہے کہ فارسی و عربی کے صدہا غریب الاستعمال الفاظ و مرکّبات جب اِس طرح استعمال ہوتے ہیں تو اِن میں کسی بھی غرابت کا خیال نہیں پیدا ہوتا۔ حقیقت یہ ہے کہ جب تک ذہن میں کوئی مفروضہ کلیہ جاگزیں رہتا ہے اِس وقت تک اِس کے برخلاف کوئی بات صحیح معلوم نہیں ہوتی۔ آج اگر اِن چیزوں کا استعمال شروع ہو جائے تو کچھ دنوں کے بعد کسی کو یہ شکایت نہیں رہے گی۔

آج انگریزی کے صدہا الفاظ مستعمل ہیں اور اِس طرح کہ اِن کو چھوڑا نہیں جاسکتا اور نہ اِن سب کے اتنے ہی جامع مترادفات آسکتے ہیں تو اب کیا وہ سب اچھوت ہی

جس طرح کہ کسی واقفِ اسرار زائر کو مزاروں کے مجاور گھورتے ہیں، اصول سے خواہ وہ کتنا ہی ٹھوس اور اٹل کیوں نہ ہو مطمئن نہیں ہوتے جب تک کہ اِن کے سامنے فرمودۂ اساتذہ کو نہ پیش کیا جائے، لہٰذا دوسرا طریقہ محض اِن حضرات کی تسلیِ خاطر کے لیے مثالیہ اشعار کا ہے۔ میں اِن ہر دو طریقوں کو بہ یک وقت ساتھ لے کر چلوں گا تاکہ دورازکار درازیِ داستان نہ ہو۔

اُردو کی ساخت و اساس میں تین زبانوں کو خاص طور پر دخل ہے: فارسی، ہندی، عربی، دوسری زبانوں کے بھی بہت سے الفاظ ضمنی طور پر داخل ہو گئے۔ یہاں تک کہ ضروریات کی بنا پر قریب قریب ہر زبان کے الفاظ موجود ہیں۔ اور وہ اب اُردو ہی کے کہے جاتے ہیں۔ چق، بیگم، قرقی بولتے وقت یہ احساس نہیں ہوتا کہ ہم ترکی زبان کے الفاظ بول رہے ہیں یا کمرہ، گلاس بولتے وقت اطالوی زبان کا خیال نہیں آتا۔ اس سیدھی سی بات کو سامنے رکھتے ہوئے ہم یہ فیصلہ کر لیتے ہیں کہ وہ تمام الفاظ جو ہمارے یہاں تحریر و تقریر میں آتے ہیں اور جن کو نظم و نثر میں صاحبانِ اعتبار استعمال کرتے ہیں اُردو ہی کے الفاظ ہیں، یہی وجہ تھی کہ جب آتش مرحوم کو ہمدم کے قافیہ میں بیگم پر ٹوکا گیا کہ یہ لفظ ترکی الاصل ہے اور خُم کے قافیے میں آسکتا ہے بہ فتحِ گاف جائز نہیں تو انھوں نے جواب دیا تھا کہ بھائی! جب ترکی میں جائیں گے تو بیگُم بول لیں گے ابھی تو ہندستان میں ہیں اور یہاں بالفتح ہی مستعمل ہے۔

اِس کے بعد جب ہم اپنے یہاں یہ قاعدہ دیکھتے ہیں کہ فارسی، عربی الفاظ کی ہندی یا کسی دیگر زبان کے لفظ کے ساتھ اضافت وعطف جائز نہیں تو تعجب ہوتا ہے۔ اگر فارسی و عربی کے اہلِ زبان اپنے یہاں یہ قاعدہ رکھتے تو ٹھیک بھی تھا، لیکن اُردو میں جس کا خمیر ہی اِن سے تیار ہوا ہے یہ پابندی بے جوڑ سی بات ہے۔

اِس سلسلے میں ایک دل چسپ بات یہ ہے کہ فارسی و عربی الفاظ کی باہم اضافت جائز ہے حالاں کہ دونوں زبانوں کا طریقۂ اضافت مختلف ہے۔ نیز عربی کے دو الفاظ میں بھی فارسی طریقۂ اضافت برتا جاتا ہے مثلاً نشانِ منزل، ندائے غیب وغیرہ، اصول

از بنارس نہ روم معبد عام است ایں جا　　ہر برہمن بچہ، لچھمن و رام است ایں جا
(علی حزیںؔ)

زالتفات بادشاہ و پنڈتِ روشن زماں　　گشت ابراہیم سر لشکر خلیل اللہ خاں
(ابراہیم خلیل اللہ خاں سپہ سالار تانا شاہ والیِ حیدر آباد)

زچو کھنڈ لیش سایہ بر آفتاب

ساقی نامہ ظہوری صفحہ ۹۹ 'در صفت فیل' (''چو کھنڈ'' بہ معنی عماری یعنی عمارت پہار کھنڈ)

بوداست بنجرے چو دل عاشقاں خواب　　یک چند در فشردنِ آں پے فشردہ ایم
(مرزا سعید)

(بنجر زمین افتادہ نا قابلِ زراعت)

نثر کے چند نمونے دیکھیے:

''قلعہ از دخل سڑک محفوظ است''　　(حاشیہ ساقی نامہ ظہوری صفحہ ۱۰۹)

''چوبِ خشکِ کھٹولہ' پشتِ دوتائے بانس　　('رقعات لچھمی نرائن' صفحہ ۳۹)

''رضائی بوٹہ دار''　　('رقعات لچھمی نرائن' صفحہ ۵۶)

''محل آرائے بہنگی'' (کہاروں کی سامان اٹھانے والی لکڑی) ('رقعات لچھمی نرائن' صفحہ ۵۰)

''بردوش کہاراں'' ''درجلۂ پال'' (آموں کے بیان میں) ('رقعات لچھمی نرائن' صفحہ ۵۰)

اِس کے علاوہ رقعاتِ عالمگیری، تزکِ جہانگیری، سفرنامۂ شاہ قاچار وغیرہ میں بہ کثرت ایسے مرکّبات ملتے ہیں۔ اب اردو کی کچھ مثالیں دیکھیے۔ اگر کوئی شخص تفحص کرے تو صدہا امثلہ ایسی مل سکتی ہیں۔ ان سے ظاہر ہوتا ہے کہ باوجود اساتذۂ کرام کی قید و بند کے زبان کے فطری نشو و نما کے ماتحت یہ چیزیں ہمیشہ ٹوٹتی رہی ہیں۔ اِن مثالوں کے بعد اب کون کہہ سکتا ہے کہ اِس قسم کی عطف و اضافت غلط ہے۔ مثالیں مستند اہلِ قلم کی دی گئی ہیں تاکہ غیر مستند ہونے کا تصوّر بھی نہ ہو سکے۔ دیکھیے جب ہمارے ایسے اہلِ قلم نے یہ پابندی نہیں کی یا اُن سے نہ ہو سکی تو اب اِس دور میں جب کہ زبان و ادب میں نت نئی ترقیاں اور اضافے ہو رہے ہیں، ان کا قائم رکھنا حماقت ہوگا۔ اور اس کی مثال ایسی ہی ہوگی جیسے

رہیں گے۔ اگر کوئی شخص شہنشاہ، ساقی، کہکشاں وغیرہ کے مرادفات وضع کرے تو صاف چیز ہے کہ الفاظ کتنے ہی فلک رُتبہ کیوں نہ بن جائیں لیکن اِن کا مفہوم اس تاثر و جامعیت کے ساتھ نہیں آسکتا اور وہ ایجاد منہ چڑانے کے مرادف ہوگی۔ اِسی طرح اگر بجائے کلکٹر، اسٹیشن ماسٹر، ساون، سکریٹری وغیرہ کے دوسرے الفاظ وضع کرے تو محض اُپج ہی رہے گی۔ ہاں اگر عربی و فارسی کے علاوہ دیگر زبانوں کے تمام الفاظ خارج کیے جاسکتے ہوں تو پھر ٹھیک ہے۔

عطف و اضافت کا یہ ''اونچی ذات'' والا قاعدہ مطلق ختم کردینے کے قابل ہے۔ آخر اِس پابندی سے ادب میں کون سی ترقّی یا تحفّظ کو مدِ نظر رکھا گیا ہے۔ اگر کسی نے موسم ساون لکھ دیا تو ادب پر کون سا حملہ یا اِس کے لیے کون سا خطرہ پیدا ہوگیا، بل کہ حقیقت تو یہ ہے کہ ایسے الفاظ سے ہماری زبان وسیع ہوتی ہے جتنے زیادہ ہم معنی الفاظ و مرکّبات ہوں گے اتنا ہی اچھا ہے۔

پھر لطف کی بات یہ ہے کہ جس فارسی و عربی کی تقلید میں یہ ''بندر بانٹ'' کی گئی ہے اِس فارسی و عربی میں یہ قیود نہیں ملتیں۔ مثلاً عربی میں عبرانی کے بہت سے الفاظ ہیں لیکن اِن میں عطف بھی ہوتا ہے اور اضافت بھی، ایسی ہی اگر فارسی والے ابتدا میں عربی کے ساتھ اِس طرح کی تقسیمِ اجتنابی برتتے تو آج فارسی اتنی ترقّی شدہ نہیں ہوسکتی تھی۔ آج فارسی میں آدھے الفاظ عربی کے مستعمل ہیں اور عربی تو علاحدہ خود ہندی کے صدہا الفاظ رائج ہیں جن میں بے تکلّف عطف و اضافت ہوتا ہے۔ چند مثالیں دیکھیے:

نہ دراں مجدہ جز حسد زندہ نہ دراں دیدہ قطرۂ پانی

(حکیم سنائی)

منہ بر وعدۂ تنبولیاں دل کہ جز خوردن از وے نیست حاصل

(ابوطالب کلیم)

ز حسن شستۂ دھوبی چہ گویم ازاں بے پردہ محبوبی چہ گویم

(ابوطالب کلیم)

کسی شخص سے کہا جائے کہ وہ بجائے ریل یا موٹر دہلی سے لاہور کا سفر اونٹ یا بیل گاڑی پر کرے۔ ملاحظہ ہو:

پی کے بیراگ کی اداسی سوں — دل بھی بیراگی و اُداسی ہے
(ولی دکنی)

ہاتف بگفت مصرعۂ سال بنائے آں — بابِ امام باڑۂ سلطانِ خاص و عام
(ناسخ)

کسی کی محرمِ آبِ رواں کی یاد آئی — حباب کے جو برابر کبھی حباب آیا
(آتش)

(محرم مفہومِ مستعملہ کے لحاظ سے خالص ہندی نژاد ہے)

جب تک صدف میں قطرہ نیساں گہر بنے — تا سنگ آبیاریِ پارس سے زر بنے
(امیر مینائی)

نام رکھا ہے نمایش کا ترقّی و رفارم — تم اس انداز کے دھوکے میں نہ آنا ہرگز
(چکبست، نظم ''پھول مالا'')

مدخولۂ گورنمنٹ اکبر اگر نہ ہوتا — اس کو بھی آپ پاتے گاندھی کی گوپیوں میں
(اکبر)

شوقِ لیلائے سول سروس نے مجھ مجنوں کو — اتنا دوڑایا لنگوٹی کردیا پتلون کو
(اکبر)

قرابت راجگانِ ہند سے اکبر نے جب چاہی — کہ یہ رشتہ عروسِ کشور آرائی کا زیور تھا
(شبلی)

سدا گانو در گانو نوبت بہ نوبت — پڑے پھرتے ہیں کرتے تحصیل دولت
(حالی)

یہی جھیکنا کو بکو گھر بہ گھر ہے — بہو کو ٹھکانا نہ بیٹی کو بر ہے
(حالی)

گھل گیا آپی آپ کچھ قائم — کیا بلا اس جوان پر آئی

(قائم)

بس ہو یارب یہ امتحان کہیں — یا نکل جائے اب یہ جان کہیں

(میر اثر)

جوان، جان، امتحان سب بہ اعلانِ نون آئے ہیں لیکن صحیح ہیں۔ امتحان اور قصدِ امتحان دونوں بہ اعلانِ نون پڑھیے دونوں میں کوئی بھی صوتی فرق نہیں ملے گا۔ پھر آخر امتحان تو بہ اعلان جائز اور قصداً امتحان غلط، یہ پابندی تو اتنی بے اصول اور بے تکی ہے کہ جس کی نظر نہیں پیش کی جاسکتی۔ اِن فراغات و ہذیانات سے سوائے تنگ دامانی و گراں باری اور کیا حاصل ہے؟ ادب اِن چیزوں سے ترقی نہیں کرتا۔ اب کچھ مثالیں سنیے:

اے خالِ رخِ یار تجھے ٹھیک بناتا — پر چھوڑ دیا حافظِ قرآن سمجھ کر

(شاہ نصیر)

تھا تو بہا بیش پر اس لب کے سامنے — سب مول تیرا لعلِ بدخشاں رہ گیا

(ذوق)

ہو سکے آسودہ دامن پاکدامن کس طرح — اے زلیخا چھوڑ دامن یوسفِ کنعان کا

(ذوق)

آنکھ تو لڑ گئی پر کوئی بھی اس دل کے سوا — فوجِ مژگاں کے نہ مُنھ پر سرِ میدان چڑھا

(ذوق)

دشوار ہے رتبہ کو پیغمبر کے پہونچنا — ہے موسیِ عمران بھی ہاروں مرے آگے

(مصحفی)

آج آتا ہے شوخِ غارت گر — دین و ایمان کا خدا حافظ

(صفیر بلگرامی)

قتلِ انسان ہمیشہ سے ہے عادت تیری — سیکڑوں چڑھ گئے سولی پہ بدولت تیری

(حالی)

جن و انسان کی حیات ہے تو   مرغ و ماہی کی کائنات ہے تو
(حالی)

گاندھی ہی نے آج جنگ کا اعلان کر دیا   باطل کو حق سے دست و گریبان کر دیا
(مولانا ظفر علی خاں)

شیخ اور برہمن میں بڑھایا وہ اتحاد   گویا انھیں دو قالب و یکجان کر دیا
(مولانا ظفر علی خاں — نظم گاندھی باردولی سے پہلے)

اس سلسلے میں ان اساتذۂ محترم کی ایک دل چسپ بات کا تذکرہ بھی شنیدنی ہے۔ مثلاً ان کے نزدیک بارِ احساں کا نون ظاہر نہیں ہو سکتا۔ لیکن اگر یہی احسان خود بھی مضاف ہے تو پھر جائز ہو جائے گا مثلاً بارِ احسانِ اغیار، کوئی پوچھے کہ قبلہ!! یہ بات کیا ہوئی۔ مضاف الیہ کا نون بہ ہر شکل ظاہر ہو ہی گیا۔ اِس کا کوئی جواب نہیں ہوگا۔ حالاں کہ انھیں کے قاعدے کے بہ موجب ایسی اضافت بھی ممنوع ہونا چاہیے، لیکن ایسا نہیں ہے۔ میں نے بارہا اِن مسائل پر اصولی گفتگو کرنی چاہی لیکن جو صرف معتقدین کی حد تک تھے اِنھوں نے تو یہ کہ کر منہ پھیر لیا کہ ''بڑے آپ قابل بنتے ہیں! استاد لوگ بے وقوف نہیں تھے''۔ اِن غریبوں کی رسائی اِس سے آگے تھی ہی نہیں کیوں کہ یہ تو عقائدِ مذہب کی طرح آنکھیں بند کر کے اقوالِ اساتذہ پر ایمان رکھتے ہیں اور گفتۂ استاد کو آیت و حدیث سے کم نہیں سمجھتے۔ اور اگر کسی استاد سے عرض کی تو وہ کوئی بات بنانے کے عوض ملامت کرنے یا اپنے بزرگوں کا حوالہ دینے پر اُتر آئے۔ اب اگر اِن کو دوسرے بزرگوں کا حوالہ دیا گیا تو سر کھجائے ہوئے بولے: بھائی یہ چند مثالیں شاذ کے حکم میں آتی ہیں، یہ دیکھو اکثر کیا طرز ہے۔ اب اگر کوئی یہ کہ دے کہ صاحب! ادب کا اکثر حصّہ ہی خرافات پر ہے تو بس پھر دو گھنٹہ تک تمام ''دیسی و بدیسی الفاظ فصاحت و بلاغت'' استعمال کرتے رہیں گے۔

اِسی طرح تراکیبِ مہنّد کا سوال ہے۔ فارسی میں اسم فاعل ترکیبی کا قاعدۂ اصولی یہ ہے کہ امر کے اوّل کوئی اسم لا کر بنا لیتے ہیں لیکن کبھی کبھی، دو اسموں سے ہی یہ کام لے

لیا جاتا ہے اور اِس کو غلط نہیں سمجھا جاتا مثلاً شیر شکار، دل خوش وغیرہ، اِس لیے کہ ایسے تصرّفات سے زبان میں درحقیقت ترقّی ہوا کرتی ہے اور اِس کی رنگارنگی میں اضافہ ہوتا ہے لیکن ہمارے یہاں اِس کو کفر سمجھتے ہیں۔ دو اسم تو علاحدہ رہے اگر فعل عربی و فارسی کا ہے اور اسم ہندی وغیرہ کا تو اُسے غلط کہیں گے اور اِس کے استعمال کرنے والے کو جاہل۔ حالاں کہ اصولی اعتبار سے یہ تراکیب بالکل صحیح ہیں۔

یہاں بھی ایک دل چسپ بات قابلِ ذکر ہے۔ فارسی، عربی، ہندی وغیرہ کے الفاظ کی جمع ان لوگوں کے اصول کے مطابق اِنھیں زبانوں کے قواعد کے بہ موجب ہونی چاہیے، لیکن ایسا نہیں ہے۔ فارسی و عربی کی جمع ہندی طریقوں پر اور ہندی و انگریزی کی جمع فارسی و عربی اوزان پر بنالیں گے اور اِسے صحیح سمجھتے ہیں، مثلاً:

راجہ	کی جمع	راجگان	بہ قاعدۂ فارسی
پرگنہ	//	پرگنات	// عربی
غزال	//	غزالوں	// ہندی
تعطیل	//	تعطیلوں	// //
موٹر	//	موٹریں/موٹروں	// //

تو جب اُردو ہی اُردو جس کی رگ رگ مستعار الفاظ سے بنی ہے اِس میں تمام الفاظ خواہ کسی زبان کے ہوں بولے جاتے ہیں، لکھے جاتے ہیں۔ اِن کی جمع بنائی جاتی ہے اور اس میں کسی زبان کی گریمر کا لحاظ نہیں رکھا جاتا بل کہ جس طرح بولنے میں آسانی ہوئی اِسی طرح عمل کرلیا تو باہمی ترکیب میں کیا نقصان ہوسکتا ہے اور کیا وجہِ اجتناب واحتراز۔

مثلاً سمجھ دار، ڈاک خانہ دو لفظ ہیں، اِن کو چھوڑ کر اگر عقل دَار یا فہم دار اور نامہ خانہ یا دارالترسیل بولا جائے تو یقیناً اجنبیت کا احساس ہوگا۔ اِسی طرح لاچار، لاپروا، لاپتا وغیرہ میں کہا جاتا ہے کہ ناچار، بے پروا، بے پتا، بولنا چاہیے لیکن آخر ان الفاظ میں بجائے خود کیا برائی ہے۔ جب راجہ کی جمع بن سکتی ہے اور راجگانِ ہند لکھا جاسکتا ہے تو اِن الفاظ بے چاروں نے کیا قصور کیا ہے کہ گردن زدنی ہیں۔ خود فارسی والے تو بڑی فراخ دلی سے

ہندی الفاظ استعمال کرتے ہیں (جس کی کہ کچھ مثالیں اضافت کے بیان میں آپ پڑھ چکے) لیکن ہم جو اِس کے ہزاروں الفاظ اپنائے بیٹھے ہیں اِن سے گریزاں ہیں قبل اِس کے کہ اردو کی اِس قسم کی مثالیں دوں دو مثالیں فارسی کی اور سنیئے اور صرف ایک ہی کتاب کے ایک ہی صفحہ سے:

''جوانی دیوانی گویند'' وقائع عالمگیری صفحہ ۵۰

''ایں محض پاجی گری است'' 〃 〃 صفحہ ۵۰

اب اُردو کی کچھ مثالیں سُنیئے اور فیصلہ کیجیے کہ جب ہمارے اہلِ قلم اس قسم کی ترکیبات بے تکان استعمال کرتے ہیں تو ہم کو کیوں تامّل ہونا چاہیے:

قسمت ہی سے لاچار ہوں اے ذوقؔ وگرنہ
سب فن میں ہوں میں طاق مجھے کیا نہیں آتا (ذوقؔ)

[دیوانِ ذوقؔ، مرتبہ آزادؔ، صفحہ ۵۹]

سخت جانی سے ہوں لاچار وگرنہ مجھ سے
نہ تو خنجر کو ہے آزار نہ تلوار کو رنج (ذوقؔ)

[دیوانِ ذوقؔ، مرتبہ آزادؔ، صفحہ ۹۶]

سورج کی شکل خون سے بدرُوپ ہوگئی
روپوش اس کے پرتوے سے دھوپ ہوگئی (مرزا دبیرؔ)

[دیکھیے یہاں دونوں اسمائے ہندی سے اسم فاعل ترکیبی بنا ہے]

''یہ فسانہ نہایت عجلت اور لاپروائی کے ساتھ لکھا گیا'' (چکبستؔ)

[مضامینِ چکبستؔ، صفحہ ۴۵]

''تیر ایک ہوا چاک سرسراہٹ سے اس کی طرف گیا'' (سجاد حیدر یلدرمؔ)

[خیالستان، صفحہ ۴۸]

(دیکھیے یہاں بھی دونوں اسما سے اسم فاعل بنا ہے اور یہ عمدہ ترین ترکیب ہے)

"آخر لاچار گھر چھوڑ بار آبیٹھے" (مرزا فرحت اللہ بیگ)

[مضامینِ فرحت، حصہ اوّل، ص ۵۱]

"تو مجھے لاچار نام تبدیل کرنا پڑا" (مرزا فرحت اللہ بیگ)

[مضامینِ فرحت، حصہ اوّل، ص ۱۰۷]

"میری لاپروائی، ریل میں چوری کے خطرات" (مرزا فرحت اللہ بیگ)

[مضامینِ فرحت، حصہ اوّل، ص ۵۰]

"ایسا لاپروا بے نیاز کی قدرت سے بانیاز" (رجب علی بیگ سرورؔ)

[فسانۂ عجائب، ص ۱۷]

اس کے علاوہ بہت سے الفاظ ایسے ہمارے یہاں مستعمل ہیں جو کہ ادنی تغیر سے اپنا لیے گئے ہیں۔ اب ان میں اضافت بھی ہوتی ہے اور عطف بھی، مثلاً سوئیٹ کو سوّیت، تال سے تالاب بنایا گیا جس کو کہ فارسی میں آبگیر اور عربی میں غدیر کہتے ہیں اور اب یہ عموماً مستعمل ہے۔ بنگ درحقیقت ہندی لفظ ہے بھنگ کو مفرس کیا ہے اور اب وہ بے تکلّف مستعمل ہے۔ مثالیں دیکھیے:

لازم ہے یہاں غلبۂ آئینِ سوّیت
دو چار برس میں ہو کہ دس بیس برس میں (حسرتؔ موہانی)

نام گر چاہتا ہے فیض کے اسباب بنا
پل بنا، چاہ بنا، مسجد و تالاب بنا (ذوقؔ)

ذوق زیبا ہے جو ہو ریش سفید شیخ پر
وسمہ آبِ بنگ سے مہندی مئے گلرنگ سے (ذوقؔ)

یہ الفاظ اپنے ہندی الاصل ہونے کا صاف اظہار کرتے ہیں:

"یہ تمام مثالیں مستندین کی ہیں۔ اصولیات و شواہد کی روشنی میں اب یہ کہنا کہاں تک صحیح ہوگا کہ "نہیں صاحب یہ باتیں تو ہم کبھی بھی نہ مانیں گے"۔

آج ہمیں ادب کو اتنی ترقّی دینا ہے کہ اِسے دنیا کی دوسری ترقّی یافتہ زبانوں کے

مقابل میں ہم آہنگی و گراں باری کے ساتھ پیش کرسکیں، اِس کے لیے کچھ اضافے کرنا ہوں گے۔ دوسری زبانوں کا ترقّی پسند انداز آپ کے سامنے ہے، اپنے ادب کے مزاج، ماحول اور اِس کی ہیئتِ ترکیبی کا لحاظ رکھتے ہوئے اِس میں اضافے کیجیے اور نئی راہیں پیدا کیجیے۔ یاد رکھیے کہ صرف افسانہ ہائے کہن کو دُہراتے رہنے کا وقت نہیں۔ اگر آپ اِسی محدود سرمایے پر اکتفا کریں گے جو آپ کے متقدمین ورثے میں چھوڑ گئے ہیں تو آپ جانشینی کا صحیح فرض ادا نہیں کرسکیں گے۔

غلط ترقّی پسندی سے جس طرح ہم کو محتاط رہنا چاہیے اِسی طرح غلط قدامت پرستی سے بھی محترم و مجتنب رہنا ہوگا جس طرح ہمارا یہ فرض ہے کہ جدّتوں، ندرتوں اور رفعتوں کو اپنائیں، اِن کو ادب میں سموئیں، ہر پہلو پر نظر ڈالیں اور اِس کو مکمّل کریں، ہر خلا پر نظریں رکھیں اور اِسے پُر کریں۔ اِسی طرح ہمارا یہ بھی فرض ہے کہ قدامت کی اِن فرسودہ و پامال قدروں کو بھی یکسر بدل دیں جو آج تک غلط اشارت کا کام دے رہی ہیں اور اِن کے عوض صحیح نشانات و خطوط تیار کریں۔ ادب میں اتنی ہمہ گیری پیدا کریں کہ وہ حاوی ہو ہر پہلوے حیات و ہر منظر کائنات پر۔ اِس کے اندر حیات کو اِس طرح جگہ دیں کہ وہ بہ یک وقت فطرت کے رازہاے سربستہ کا آئینہ دار ہو اور حیات کے ہردم بدلنے والے پہلوؤں کا عکاس، اِس میں تنقیدِ حیات بھی ہو اور ہم دوشیِ فطرت بھی، جس میں زندگی اپنی ساری ہماہمی کے ساتھ فطرت اپنی تمام برنائی و بوقلمونی کے ساتھ اور کائنات اپنی جملہ لطیف و قہرمانی طاقتوں کے ساتھ نظر آئے، یہی ہماری منزل ہے۔

آخر میں چند الفاظ اپنے محترم بزرگوں سے بھی کہتا ہوں۔

زبان و بیان کی اصلاحِ جدید کی طرف آپ کو جلد از جلد متوجہ ہونا چاہیے، اِس لیے کہ یہ آپ کا فرض ہے اور منصب بھی، ورنہ بہ صورتِ دیگر خود یہ چیزیں پیدا ہو جائیں گی۔ اِس وقت جہاں کچھ اچھے پہلو ہوں گے وہاں کچھ غلط بھی جن کی کہ ابتدا ہو چکی ہے اِس لیے کہ انتہا پسندانہ ردِ عمل ہمیشہ مصلحت سے روگرداں ہوا کرتا ہے، پھر اِس کے بعد زبان و ادب کی ساری دہائیاں بے کار ہوں گی اور ''جانشینی و سرپنچی'' کے سارے

اعزازات پادرہوا۔

وقت کی ضرورت ہے کہ نئے الفاظ، دوسری زبانوں کے اثر سے پیدا شدہ محاورات وتراکیب جدید اسلوب وتصورات، پُرکشش کر کے فراخ دلانہ فیصلے کیے جائیں تاکہ زبان وادب میں وسعت بھی ہو اور پڑھے لکھے افراد کو خود اجتہاد نہ کرنا پڑے۔

جب کوئی صحیح چیز سامنے ہوگی تو خواہ مخواہ غلطی کو کوئی نہیں اپنائے گا ورنہ اگر معتکف رہ کر صرف 'فتوے' ہی دینے پر اکتفا کیا گیا تو یہ دور کے ڈھول سہانے ہو کر رہ جائیں گے۔

[آجکل نئی دہلی، جلد ۸، نمبر ۱۴، جون ۱۹۵۰ء، صفحہ ۱۲ تا ۱۸]

ooo

○

تنقیدِ جدید کا ایک پہلو

(اردو زبان و ادب پر اس کے اثرات)

تنقیدِ جدید میں تصوّرات و نظریات پر گفتگو کی جاتی ہے یا کبھی ہیئت پر جس کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ دورِ جدید کی اردو شاعری پر مغرب کی بیانیہ شاعری کا کافی اثر ہے جس سے انتقاد میں نفسِ تصوّر پر توجّہ مرکوز رہتی ہے۔ لیکن بڑا سبب یہ ہے کہ نئے شعرا و ناقدین مختلف مفروضات کے باعث اِس ہفت خواں کو سر کرنا کچھ مناسب نہیں سمجھتے، جس کا نتیجہ یہ ہے کہ آج شعری سرمایے کے دفتر کے دفتر اسکول کے طلبہ کی مشقی کاپیاں ہو کر رہ گئے ہیں۔ زبان و بیان کی ثانوی حیثیت بھی نہیں بل کہ اِن کی طرف توجّہ کرنا تیسرے درجے کے قدامت زدہ افراد کا کام سمجھا جاتا ہے۔ ہر وہ شاعر جس کی پیشانی پر ترقّی پسندی کا خانہ ساز لیبل لگا ہوا ہے اِس کا سرمایۂ شعریات ادب العالیہ کا ایک جزو بتایا جاتا ہے اور ثبوت میں اِس کے یہاں شعوری و لاشعوری، حقیقی و اضافی غرض کہ موجود و غیر موجود ساری صلاحیتیں پیش کر دی جاتی ہیں، لیکن یہ قطعاً نہیں دیکھا جاتا کہ جو بات کہی گئی ہے وہ کس طرح ادا ہوئی، جس کے باعث زبان اور بیان میں متعدّد مستقل نقائص جڑ پکڑتے جا رہے ہیں اور یہ سب کچھ ان ناقدین کی حمایتِ بے جا کے سہارے ہو رہا ہے جن کے تنقیدی فرمودات ہمیشہ ارسطو یا میتھو آرنلڈ کے حوالوں سے گراں بار ہوتے ہیں۔

اساتذہ زبان و بیان کا ہر قدم پر لحاظ رکھتے تھے۔ وہ مفہوم سے زیادہ طرزِ ادا کو

دیکھتے تھے اور سختی سے اِس بات کی پابندی کی جاتی تھی کہ زبان کا کوئی ایسا پہلو مجروح نہ ہو جس سے اساسی طور پر کوئی نقصان پہنچے یا بیان کا کوئی ایسا اسلوب نہ اختیار کیا جائے جو صوتی وصوری لطافت کو مجروح کر سکے۔ لہٰذا وہ لوگ ادبی ریاضت میں بے حد کاوش کرتے تھے، یہی وجہ تھی کہ اِن کو کسی خیال کے ادا کرنے میں کوئی دشواری نہ ہوتی تھی اور وہ محض اِس مشق ومزاولت کے باعث معمولی سے معمولی خیال کو اِس طرح ادا کر دیتے تھے کہ وہ اعلا سے اعلا تخیل یا معنی آفرینی کا ساتھ دے سکے۔

نئے ناقدین کے یک طرفہ انتقاد کے باعث ذہنوں سے زبان و بیان پر کسی گرفت کا خیال مطلق نکل گیا ہے اور یہ لوگ مطمئن ہیں کہ اس شکست و ریخت پر ہماری صفوں میں سے کوئی صاحبِ نظر نظر اٹھانے والا نہیں، لہٰذا خوب دادِ بدسلیقگی دی جاتی ہے۔ ہر وہ شخص جس کے پاس کسی کالج کی ڈگری ہے یا کسی جماعت کا منشور، وہ اپنی یتیم و غیر تخلیقات کو اس ادعا کے ساتھ پیش کرتا ہے کہ میں اصول شکنی کا مرتکب ہوں۔ ایک گروہ ہے جو بے خوب و خطر ترقّی پسندی کے لیبل لگائے ہوئے اپنے جراحت زدہ شعری سرمایے کو آفاقی ادب کا ایک حصّہ بنا کر پیش کرتا ہے اور ناقدین محض ہم مشربیت کے باعث اس لوچ بیانی کی زیادہ سے زیادہ داد دیتے ہیں۔ اس کی دیکھا دیکھی وہ نورسیدہ افراد جن کی نظرِ فکر فی الوقت ایک تنگ سے دائرے ہی کے اندر محبوس ہوتی ہے، جب اس پذیرائیِ مطلق کو دیکھتے ہیں تو اس نعمتِ بے دریغ کی طرف بے اختیار بڑھتے ہیں۔ جذبۂ سہل پسندی نے اِن کے ذہنوں میں یہ تصوّر راسخ کر دیا ہے کہ محض کالج کی تعلیم ادیب و شاعر بنانے کے لیے کافی ہوتی ہے اِس کے علاوہ کسی کاوش کی ضرورت نہیں۔ ادب القدما جاگیردارانہ دور کی پیداوار ہے اور زبان و بیان کے ضابطے محض لایعنی سی بات، نتیجہ یہ ہے کہ وہ افراد جن کے پاس تخیّلات وتصوّرات کے ذخیرے ہیں محض عدمِ مشق کی بنا پر ان کے اچّھے اچھے مرقّعے نقشِ ناتمام کی حد سے آگے نہیں بڑھ پاتے۔

تنقید وہ حربہ ہے جس سے ادبی بے راہ روی کو ہر قدم پر روکا جا سکتا ہے۔ کہا جاتا ہے کہ قدیم طرزِ نقد صرف لفظی بازی گری پر مشتمل تھا غالباً اس رعایت سے نئے اسلوبِ

تنقید میں زبان و بیان کو مطلق نظر انداز کر دیا گیا۔ بڑے بڑے رفیع المرتبت ناقدین کی کتابیں تنقیدی نظریات سے سرتاسر بھری ہوئی ہیں، لیکن ان میں زبان و بیان کا کہیں ذکر نہیں۔ اگر کہیں تذکرہ ہے بھی تو محض حسنِ داستان کی خاطر، یعنی اگر کہیں کسی اعتراض سے مجبور ہو کر اس پہلو کا ذکر ہوتا بھی ہے تو صرف ایک اصول کی تکرار تک۔ جب کسی کتاب پر خامہ فرسائی کی جاتی ہے تو اس کا موضوع صرف متعیّنہ اصول ہوتے ہیں اور کبھی اس طرف توجّہ نہیں کرتے کہ زبان و بیان کے اعتبار سے اِس کا کیا عالم ہے۔ شاعر کے لاشعور کا تجزیہ کریں گے، اِس کے ماحول کا تجربہ کریں گے، ادب اور سماج کے ضابطے وضع کریں گے، لیکن لسانی تجزیے کا کہیں تذکرہ نہ ہوگا۔

اگر زیادہ غور کیا جائے تو ایک بات صاف طور پر سامنے آتی ہے۔ ترقّی پسند تحریک شروع ہی سے ایک 'مرکّب تحریک' کی حیثیت سے بڑھی، یعنی اِس میں صرف ادبی نظریات یا لٹریری اضافوں کا سوال نہیں تھا بل کہ ادبیت سے زیادہ سیاست کارفرما تھی۔ اِس کی بیرونی نوعیت ضرور ادبی تھی، لیکن دراصل وہ ایک طویل پروگرام کا جزو تھی۔ ترقّی پسند تحریک کو مارکسزم کے ادبی اصولوں کی تبلیغ کا آلہ بنایا گیا اس لیے اِس کے اصولوں میں ادب کی مستقل اور دوامی قدروں کو تسلیم نہیں کیا گیا۔ ادب کا یہ مفہوم متعیّن کیا گیا کہ وہ صرف خیالات و واقعات کی نشر و اشاعت کا ایک ذریعہ ہے۔ ظاہر ہے کہ اِس نقطۂ نظر کو زبان و بیان سے کیا تعلّق ہو سکتا تھا۔ جب ادب کا وہی کام ہے جو فلم یا ریڈیائی نشریات کا ہوتا ہے تو پھر اِس میں لسانی و بیانی گراں فروشیوں کا گزر کہاں۔ یہی نقطۂ نظر تھا جس کو سامنے رکھ کر ترقّی پسند ناقدین نے زبان و بیان کی طرف کوئی توجّہ نہیں کی اور نہ کبھی اپنے مجہول الکیفیت پرستاروں کو اِس طرف متوجّہ کیا۔

ادب کے کسی حصّے کا سیاسیات سے ہم آہنگ ہونا علم و برحق، لیکن ادیبوں کا ''اناؤنسر'' یا ''سرخ فوج کے سپاہی'' بن جانا ادبیت سے کوسوں دور ہے۔ سیاست ذاتی یا جماعتی خیالات کی ترجمانی ہے اور ادب آفاقی حقیقتوں کا اظہار — اگر سانچہ چھوٹا بنایا جائے تو چیز کبھی بڑی نہیں بن سکتی۔

اس یک طرفہ طرزِ نقد کا یہ نتیجہ ہوا کہ نئے شعرا نے زبان و بیان کو ثانوی چیز نہیں بل کہ ایک فرسودہ کشتنی چیز سمجھ کر اپنی ''مہذب حدود'' سے خارج کر دیا۔ نئے ادب کے پاسبانوں نے ابتدا میں اصولاً کم اور مصلحتاً زیادہ ان لوگوں کے ''آوارۂ حدود و نیاز'' ہو جانے کی ہمت افزائی کی۔ اب یہ ایک رسم بن گئی، لہٰذا اسلوب و زبان جو شعر کا لباس ہیں اور در حقیقت اِس کی عظمت کے ضامن۔ اِن کو حتی الامکان مسخ کرنا کمالِ فن کاری سمجھ لیا گیا۔ اِس طرح اِن شعرا نے اپنے جذبۂ سہل پسندی کو تسکین دینے کے ساتھ ساتھ اپنی کم نظری و جہالت کی بھی پردہ پوشی کا مستقل اصولی سامان فراہم کر لیا۔ نتیجتاً اِن کی شعری تخلیقات کا وہی حشر ہوا جو طلبہ کے ہاتھوں سیاسی تحریکات کا ہوتا ہے اور یہی سبب ہے کہ نیا ادب ابھی اپنے تجرباتی دور سے ایک قدم آگے نہیں بڑھ سکا۔

تنقید کا یہ انداز کہ صرف چند اصولوں کا تذکرہ کر کے کسی شاعر کے کلام کو اس پر منطبق کر دیا جائے یا کسی شاعر کے کلام کو اِن کا سہارا لے کر دائرۂ ادب سے خارج کر دیا جائے۔ کسی اعتبار سے مستحسن نہیں کیا جا سکتا بل کہ جہاں مواد و ہیئت کے مخصوص تصورات سے بحث کی جائے وہاں انسانی حیثیت بھی پیشِ نظر رہنی چاہیے۔

ترقّی پسند ناقدین کا یہ طرزِ انتقاد جس میں مجموعی طور پر حکم لگا دیا جاتا ہے۔ اصولی طور پر قطعاً غلط ہے۔ نظم و غزل دونوں کے اعتبار سے نظم کو لیجیے ــــ مختصر نظم کا مرکزی مفہوم مفرد ہوتا ہے جس میں ارتقاے خیال یا ترتیبِ خیال کے لیے چند خارجی اجزا آمیز کیے جاتے ہیں۔ وہ خارجی اجزا اِس مفرد خیال کی بایں طور حاشیہ آرائی کرتے ہیں کہ وہ خیال ایک خاص ترتیب سے پوری نظم میں ادا ہو جاتا ہے۔ ایک کامیاب نظم کے لیے ضروری ہے کہ اِس کے سارے اشعار مل کر مجموعی طور پر مفہوم کو مکمّل کریں یعنی تمام اشعار متانت لہجہ اور توازن ترکیبی کے ساتھ منسلک ہوں اگر درمیان میں سے ایک شعر بھی صوتی یا معنوی اعتبار سے دھیما ہو یا تیز تو نظم کی صحت مند تکمیل نہ ہو سکے گی۔

اِس اعتبار سے نظم کے سب اشعار کا متوازن ہونا ضروری ہے۔ اشعار کا باہمی تناسب متعدّد خارجی چیزوں پر مشتمل ہوتا ہے یعنی مفہوم کے اعتبار سے اِن میں صوتی ہم آہنگی

پائی جائے۔ ایسا نہ ہو کہ ایک شعر میں پست الفاظ ہوں اور دوسرے میں بلند۔ نظم کے مرکزی مفہوم کی نسبت سے الفاظ و تراکیب کا انتخاب ہو۔ غرض کہ ایک مختصر اچھی نظم کا انحصار اِس کے مفرد اشعار کے حسن پر منحصر ہوتا ہے۔ نئے ناقدین اِن اجزا کا تحلیل و تجزیہ کبھی نہیں کرتے بل کہ وہ چند اصولوں کی تکرار ہی پر اکتفا کرتے ہیں جس کے نتیجے میں نئی نسل کے شاعر انقلاب و تغیر کے کتابی و سماعی نظریات کو زیادہ سے زیادہ تیزی و بلند آہنگی کے ساتھ نظمانے کی کوشش کرتے ہیں۔ چوں کہ اِن کی نظر نظم کے اِس بلند مفہوم پر نہیں ہوتی نیز اِن کے جماعتی ناقدین اِس پہلو پر زحمتِ نظر بھی گوارا نہیں کرتے، اِس لیے اِن کی نظمیں چیختے ہوئے الفاظ کا مجموعہ اور جراحت زدہ اشعار کا مرکّب ہوتی ہیں جو کبھی کسی عنوان سے ادب العالیہ کا جز و نہیں بن سکتیں۔

مثال کے طور پر ایک مشہور ترقّی پسند شاعر کے مجموعۂ کلام (جو حال ہی میں بڑی آب و تاب کے ساتھ شائع ہوا ہے) سے چند مثالیں پیش کرتا ہوں جس سے اعتراض مقصود نہیں کیوں کہ یہ ''صنعت'' وہاں اتنی فراوانی سے پائی جاتی ہے جتنی امانت کے یہاں ضلع جگت، بل کہ صرف یہ دکھانا ہے کہ نئے ادب کے پُر جوش مبلّغین زبان و بیان کے ساتھ کیا سلوک کر رہے ہیں اور ناقدین کی یک طرفگی یا مصلحت اندیشی کتنے بدنما داغوں کی پرورش کر رہی ہے۔

اپنی نظروں کو مئے عشق سے صیقل کر کے
کر لیے گنبد گردوں میں بھی روزن میں نے
میں نے قطرے میں بھی سیلاب کی چنگھاڑ سُنی
میں نے ذرّے کے دہن میں بھی زباں دیکھی ہے
چپ چاپ خلاؤں میں ظلمت نے علم کھولے
سوچوں کہ سمندر میں آنے لگے ہچکولے
جب سوچوں کی میزانوں پر رازوں کے موتی تلتے ہیں
ارمانوں کے ویرانوں پر جب عشق کے شہپر کھلتے ہیں

نظروں کو مئے عشق سے صیقل کرنا حد درجہ مضحکہ خیز بات ہے۔ قطرے میں ''سیلاب کی چنگھاڑ'' وہی غیر قابو یافتہ جذباتیت ہے۔ دوسرے مصرعے کی متانت اور پہلے مصرعے کی ''ہیجانیت'' میں کیا تعلق ہے۔ دوسرے مصرعے کے سارے متناسب الفاظ وسلاستِ ادا پر ''چنگھاڑ'' نے پانی پھیر دیا۔ کتنی طفلانہ تعبیر ہے کہ صدائے سیلاب کو ہاتھی بنا کر اس کی چنگھاڑ کو ایک قطرے کے اندر پنہاں کیا گیا ہے۔ تیسرے شعر میں ''سوچوں کے سمندر'' بڑا سوقیانہ اندازِ بیان ہے جس کی صوتی کیفیت سامعہ خراشی کرتی ہے، یہی حال پانچویں شعر کا ہے:

بل کھا کے لپکتی ہیں بگولوں کی قطاریں
چلتی ہیں ہواؤں کی لپکتی ہوئی دھاریں
وہ پربت پر ہے اک بدلی کا سایہ
اندھیرا جنگلوں میں سنسنایا
ہوا میں کھلبلی مچی غبار چھٹ کے رہ گئے
مرے خیال کے کھنڈر اُلٹ پلٹ کے رہ گئے
خاموشی کا طلسم ٹوٹ گیا
اور فضاؤں کو رعشہ چھوٹ گیا
ایک مرکز پہ گھماؤں گا نظامِ کونین
کہ کسی کا بھی نہیں دعویٰ شاہی تسلیم

اندھیرے کے لیے سنسنانا کسی اعتبار سے بھی موزوں نہیں ہوسکتا بل کہ یہ تو اندھیرے کی پُر ہیبت استیعابی کیفیت کے منافی ہے۔ غبار کو جمع لانا اور خیالوں کو کھنڈر سے تعبیر کرنا کوئی اچھی بات نہیں۔ تعبیر غلط نہ سہی لیکن فصاحت وشعریت سے قطعاً معرّا ہے۔ دوسرے مصرعے میں جتنے کریہہ الصوت الفاظ جمع ہوگئے ہیں اِن سے سلاست پناہ مانگتی ہے۔ اسی طرح رعشہ چھوٹ جانا اور نظامِ کونین کے ایک مرکز پر لانے کو ''گھمانا'' سے تزئین دینا شیوۂ کارآگاہی کے منافی ہے۔

صفت کے استعمال میں ہمیشہ اِس بات کا لحاظ رکھا جاتا ہے کہ وہ موصوف سے کسی اعتبار سے تطابق رکھتی ہو، مرادفات میں استعمالاً بڑا فرق ہوتا ہے۔ یہ ضروری نہیں کہ جو صفت ایک لفظ کے لیے ہو وہ اسی معنی کے دوسرے لفظ کے لیے بھی مناسب ہو، اِس لیے جب تک شاعر کے ذہن میں یہ فرق محفوظ نہیں ہوگا اُس وقت تک مفہوم و بیان کوئی بھی فصیح و پُرکار نہیں ہوسکتا۔ نئے شعرا کم از کم مرادف الفاظ کے محلِ استعمال اور اِن کے باہمی تباین سے بڑی حد تک ناواقف ہوتے ہیں جس کی وجہ سے اچھی خاصی نظم یا بند مضحکہ خیز ہوجاتا ہے۔ جس کا صحیح اندازہ ذیل کی مثالوں سے ہوگا:

ایک بار اور بھی تقدیر زمیں چمکے گی ایک بار اور بھی برسے گا چھما چھم بادل

تصوّرات پہ اک کپکپی سی ہے طاری گھناؤنی ہے پُراسرار ہے فضا ساری

ع: بگولے رقص میں ہیں دشت کپکپاتا ہے

چھوا بادل کو اور سونا بنایا پھٹی بدلی میں سورج مسکرایا

تو اک الجھی ہوئی زنجیر ہے یہ فنِ سلیم رقص کے ساتھ اگر ساز کی جھنکار نہ ہو

بادل کے برسنے کو چھما چھم نہیں کہتے۔ یہ لفظ بجتے ہوئے زیور کے لیے آتا ہے۔ اور ظاہر ہے کہ زیور کی جھنکار اور بادل کی صدائے باراں یا گرج میں کوئی نسبت نہیں۔ اِسی طرح فضا میں ظلمت کی کثرت کو اِس کے گھناؤنے ہونے سے متعلّق کرنا ہے۔ گھناؤنا ایسی کراہت کے لیے لاتے ہیں جو عدمِ پاکیزگی کے باعث پیدا ہوئی ہو۔ رات کی صفت پر اسرار تو صحیح ہے لیکن گھناؤنی درست نہیں اور یہ اِسی سہل پسندی اور جہالت کا کرشمہ ہے۔ اِسی طرح دشت کا کپکپانا ہے۔ کپکپی (کانپنا نہیں) جسم کے لیے مخصوص ہے، دشت کے لیے کبھی نہیں لاتے۔ یہی بدمذاقی پھٹی بدلی میں موجود ہے۔ آخری شعر میں فنِ سلیم سب سے زیادہ خلاف مذاقِ سلیم ہے۔ فن کے لیے سلیم بہ طورِ صفت کبھی نہیں لاتے یہ ذوق، طبع، مزاج، فطرت اور مذاق وغیرہ کے ساتھ آتا ہے یعنی ان الفاظ کے ساتھ جن سے حس کا تعلق ہو۔ فن کو اِس سے کوئی تعلق نہیں۔ عدمِ تناسب الفاظ کی چند مزید امثلہ دیکھیے۔ اِن کی خصوصیت یہ ہے کہ اِن میں بیش تر حصّہ عمدہ ہے لیکن صرف ایک غیر مناسب لفظ یا

ترکیب نے حصّہ غالب کی بھی آبروریزی کردی ہے اور جو قابلِ عبرت ہے:

ریزۂ سنگ سہی پھول کی نازک پتّی   تودۂ خاک سہی پیکر ابنِ آدم
ذرّۂ ریگ سہی قلب کا ایوان حسیں   قطرۂ بحر سہی وسعتِ ہر دو عالم
یہ جہاں خواب سہی ایک پریشان سا خواب   جس کی تعبیر ہے اک تیرہ و تاریک خلا
جس کی پہنائی میں اڑتے ہیں وہ ننگے بھتنے   نوعِ انساں کے کلیجے ہیں فقط جن کی غذا

یہ ایک ہی بند کے دو بند ہیں۔ پہلا بند الفاظ و مقصود کے اعتبار سے خوب ہے۔ چاروں مصرعوں میں ایک تناسب ہے۔ دوسرے بند کا پہلا شعر بھی اِسی طرح ہے۔ تینوں اشعار میں نہایت شستہ فارسی تراکیب ہیں جن سے ایک خاص رنگ قائم ہو جاتا ہے، لیکن چوتھے شعر میں ''ننگے بھتنے'' نظم کر کے شاعر نے پوری نظم کو تناسبِ صوری و صوتی سے عاری کردیا۔ دوسرے بند کے تیسرے مصرعے کو پڑھتے ہی سابق کے صوتی احساس پر ایک ضرب سی لگتی ہے اور معاً اِن شعروں کا سارا حسن و تفکر خاک میں مل جاتا ہے۔ سات مصرعوں میں کتنے حسین و تراشیدہ الفاظ ہیں اور ایک مصرعے میں کتنے کریہ و ناموزوں الفاظ موجود ہیں۔ جیسے کہنے والے کو خوش مذاقی یا شعر کے آہنگ سے کوئی لگاؤ ہی نہیں۔

تری ہی دین سہی قوتِ ستارہ شکار   سلگ رہا ہے مگر میرا عزمِ طور آثار
مرا کلام ہے میری تڑپ کا آئینہ دار
عمل کے دشت میں جب عزم دندنائے گا   اُفق پہ نجم سحر جب نقاب اٹھائے گا
تو میری شعلہ مزاجی کو چین آئے گا

ذرا غور کیجیے کہ ایک طرف تو قوتِ ستارہ شکار، عزمِ طور آثار، آئینہ دار، شعلہ مزاجی، نجم سحر جیسی بلیغ فارسی ترکیبیں ہیں، دوسری طرف اِسی کے پہلو بہ پہلو ''عزم دندنانے'' سے ذبح ہوگئی۔ کوئی حد ہے اِس بدمذاقی و حرکاتِ مذبوحی کی۔ معلوم ہوتا ہے شاعر کو فصاحت و لطافت سے کوئی بہرہ ہی نہیں اور اس کی نظر میں شعر کی صوتی حیثیت کچھ نہیں۔

نظم کی چند مثالیں آپ نے دیکھیں، اِن سے اندازہ ہوا ہوگا کہ صرف ہیئت کے تجربات اور مواد کی ''سماجیت'' پر زور دینے اور زبان و بیان کے پہلو کو نظر انداز کردینے

سے اچھی خاصی نظمیں یا بند کتنے نا قابلِ التفات ہو گئے لیکن ناقدینِ کرام اِس پہلو پر کوئی توجہ نہیں کریں گے۔ اِن کی نظر میں "عمل کے دشت میں عزم کا دندنانا" ایک سماجی کشاکش سے واقف اور رزمِ حیات میں حصّہ لینے والے جان فروش کی شدّتِ احساس کا نتیجہ ہے اور بس۔ شعر کی صورت کتنی مسخ ہوگئی اور اِس کے اندر سے شعریت فنا ہوگئی اِنھیں اس سے کوئی سروکار نہیں۔ نظم کے اندر بہر حال جمہوری عناصر موجود ہیں لہٰذا وہ بہت عمدہ کارنامہ ہے۔ جب ناقدین کا یہ اسلوب ہو تو شاعر کو کیا پڑی ہے کہ وہ خواہ مخواہ مصیبت میں مبتلا ہو۔ لفظوں کی بے مصرف گردان کرے، اسما وصفات کا محلِ استعمال مرادفات کا باہمی فرق اور روزمرہ کی معلومات کی بلا مول لے اور اِس طرح ایک خاص مدّت تک شعر کہنے کے بجائے شعر کہنے کی کوشش کی جائے۔

نظم تو پھر بھی ایک وسیع الذیل صنفِ سخن ہے اور بعض معمولی خامیاں اِس کی وسعت میں جذب بھی ہو سکتی ہیں۔ لیکن غزل ایک ایسی صنف ہے جس میں ہلکی سی خامی بھی گوارا نہیں ہو سکتی۔ غزل کے اشعار کا حسن اِس کے الفاظ پر منحصر ہوتا ہے۔ خیال کتنا ہی بلند و لطیف ہو، لیکن اگر اِس کے ادا کرنے کے لیے موزوں الفاظ میسر نہ آئیں تو ساری لطافت و رفعت ختم ہو جاتی ہے۔ غزل کے ایک شعر میں اتنی بسیط روداد پنہاں ہوتی ہے جتنی ایک طویل نظم میں سما سکے۔ غزلیہ اشعار کا یہ ایجاز منفرد محض انتخاب الفاظ سے متعلق ہے، اِس میں حسنِ ایجاز کے ساتھ ساتھ اِس کی مجموعی تکمیل حسنِ بندش اور صوتی ہم آہنگی پر منحصر ہوتی ہے اِسی لیے اِس کا ہر لفظ ادائے مفہوم کے اعتبار سے تو ایک اشارہ یا علامت کی حیثیت رکھتا ہے اور صوتی اعتبار سے تال کا کام دیتا ہے اِسی لیے اِس کا سارا خارجی حسنِ انتخاب وترتیبِ الفاظ سے متعلق ہے۔

نئے شاعر چوں کہ مشقِ سخن کو تضیعِ اوقات سمجھتے ہیں اور مختلف الفاظ کے فرقِ مراتب میں اِن کی معلومات صفر کے درجے میں ہوتی ہیں، اِس لیے کسی نئے شاعر کا مجموعہ اٹھا لیجیے، اِس میں غزلوں کا معقول حصّہ ہوگا، لیکن غزلیں عموماً نامعقول ہوں گی۔

لطف یہ ہے کہ غزل جس کو بجا طور پر مثلِ آبگینہ نازک کہا جاتا ہے اور جس کی

لطافت ولوچ کی قسم کھائی جاسکتی ہے۔ جدید تنقید سے غیر متعلق سی ہے۔ یہ حضرات جب بھی کسی ایسے مجموعے پر گفتگو کرتے ہیں، جس میں نظمیں اور غزلیں دونوں ہوں تو غزل کے حصّے نظر انداز کر دیتے ہیں۔ حالاں کہ وہ سب سے زیادہ فکر و نظر کی کارگاہ ہے۔ چوں کہ اِس کے حسن کا بیش تر انحصار الفاظ پر ہے، لہٰذا اصولی طور پر اِس حصّے میں مفہوم و تخیّل سے زیادہ زبان و بیان کو زیرِ بحث آنا چاہیے جو ترقّی پسندوں کی شریعت میں جائز نہیں۔ ترقّی پسند ناقدین کی چشم پوشی کے باعث نئے شاعر قدرتِ غزل یا حسنِ تغزل سے محروم ہوتے جارہے ہیں۔

اگلے وقتوں کے لوگ باوجود ساری برائیوں کے الفاظ کے برمحل صرف اور اِن کے انتخاب پر اتنے قابو یافتہ ہوتے تھے کہ اِن کی بے بات کی بات بھی کسی نہ کسی اعتبار سے دلکشی رکھتی تھی۔ اِن لوگوں کے کلام کا وہ حصّہ جس کو ''زبان کی شاعری'' کہا جاتا ہے، دیکھیے۔ محض الفاظ کا صحیح استعمال کرشمۂ نظر بندی ہی نہیں سحرِ حلال بھی پیدا کر دیتا ہے۔ اِس میں شک نہیں کہ وہ لوگ صرف لفظی ایرپھیر کے ہوکر رہ گئے تھے جو بجائے خود غلط ہے۔ اِس کو کبھی اچّھا نہیں کہا جاسکتا اور نہ اِس کی کوئی تاویل ہی کی جاسکتی ہے، لیکن قابلِ غور بات یہ ہے کہ اِن کی اِس محدودیت میں بھی ایک اندازِ شاعرانہ پنہاں ہوتا تھا۔ نئے شعرا اِس ضد میں اِس کے برخلاف چلے۔ یعنی اِنھوں نے وقت سے پہلے بالغ ہونا چاہا اس شان کے ساتھ کہ سروسامان پاس نہیں جس کا نتیجہ یہ ہے کہ اِن کی طرح ''دولت مستعجل'' بھی حاصل نہ کر سکے، ہاں اپنے لیے غلط فروشیوں کا پشتارہ ضرور تیار کرلیا اور ترقّی پسندی کے لیے بہت سے داغ فراہم کر دیے۔ مذکورہ صدر دیوان ہی کے حصّۂ غزلیات سے چند اشعار نقل کرتا ہوں:

زمانہ ہوچکا اس اولیں مڈبھیڑ کو لیکن
سنائی دے رہی ہے تیری نظروں کی پکار اب تک

یہ اندھیری رات، یہ بوسیدہ کٹیا اور آپ
کاش پلکوں پر اٹھا سکتے چراغِ خانہ ہم

یہ میرے دل میں ترا عکس جھلملاتا ہے
کہ مئے میں تارے گھلا کر پلاوے تو نے
یہ پھول بھی تو اسی دھول سے اُگے ہیں ندیم
مرا خدا مری دنیا کا رہنے والا ہے
یہ میرے ذہن میں ہے عزم انقلاب دواں
کہ جھپٹے میں لپکتی ہوئی غزالہ ہے
شوق سجود تیری دین، ذوق قصور میرا دین
تیرے گماں میں کیا کروں اپنی حقیقتوں کو صنم
میں ابتدائی سکھوں کے سہارے جی لوں گا
مرے دکھوں کی کوئی انتہا نہیں نہ سہی
نہیں ہیں سرد ابھی حوصلے اڑانوں کے
وہ میری ذات سے بھی ماورا نہیں نہ سہی
تمھارے دعویٰ برتری کی بقا کا ضامن ہے
مری امنگوں کا نرم ہونا مرے ارادوں کا خام ہونا
چمن کے بھیس میں بکھرے ہوئے ہیں ویرانے
مرے خدا کی حقیقت مرا خدا جانے
جہاں پناہ مجھے بازوؤں میں لے لیجیے
مری تلاش میں ہیں گردشیں زمانے کی

اشعارِ مندرجہ بالا سے اندازہ ہوگا کہ عدمِ تناسب الفاظ اور صفات کے غلط استعمال نے کتنی مجہولیت پیدا کردی ہے۔ اولیں مڈبھیڑ، تارے گھلا کر پلانا، پھولوں کا دھول سے اُگنا، کتنی مہمل باتیں ہیں۔ معلوم ہوتا ہے کہنے والے کو فصاحت و مذاقِ سلیم کی کوئی رعایت مدِنظر نہیں۔ بجائے دھول کے خاک بھی آسکتا تھا، لیکن شاعر کے پندار ترقّی پسندی کی تسکین شاید نہ ہوتی؟ کیوں کہ اِس طرح شعر میں کوئی بداعت پیدا نہیں ہوسکتی تھی۔

تصادم کا ترجمہ مڈبھیڑ بجا سہی لیکن کیا غزل کے اس شعر میں بھی؟ انقلاب کو غزالہ سے تشبیہ دی ہے لیکن عدمِ تناسب کی بنا پر تشبیہ پھبتی ہوگئی۔ اس طرح ابتدائی سکھوں، اڑانوں کے حوصلے، امنگوں کا نرم ہونا، ویرانوں کا بکھرا ہونا یہ سب ایسی فحش خامیاں ہیں جن کو کوئی بھی خوش ذوق گوارا نہیں کرسکتا۔ محبوب کو جہاں پناہ کہنا بھی اِسی قبیل سے ہے۔ اِن لوگوں کو صفات و تعبیرات میں اتنا بھی سلیقہ نہیں جتنا ایک کمہار کو مٹی کے برتن بنانے کا ہوتا ہے۔ وہ بھی ایک حسنِ تناسب کا خیال ضرور رکھتا ہے، لیکن یہاں تو ہر چیز ''معرا'' ہے۔

اِس کے بعد ناقدین کی یہ روش کہ وہ صرف اصولیات و کلّیات سے سروکار رکھتے ہیں اور اِنھیں کو بار بار دُہراتے ہیں، حد درجہ خطرناک اور عافیت آشوب ہے۔

ترقّی پسند ناقدین کا ایک اسلوبِ نقد یہ ہے کہ وہ جب کسی مجموعے پر تنقید فرماتے ہیں تو سب سے پہلے یہ بات متعیّن کرنے کی کوشش کرتے ہیں کہ اِس کے زادہ ہائے فکر میں اِن کی مفروضہ ترقّی پسندی کے عناصر کس حد تک پائے جاتے ہیں۔ اِسی نسبت سے اِس کی اچھائی بُرائی کا فیصلہ کیا جاتا ہے۔ اگر اِس مجموعے کے اندر کچھ حصّے ایسے ہیں جو اِن کے معیار و افادات پر صادق آسکیں تو وہ ادیب صاحبِ شعور ہے اور اِس کی سفارشات سرمایۂ نازش۔ یہ حضرات اِس طرف کوئی نظر نہیں کرتے کہ اِس کے اندر لسانی اعتبار سے کیا بلندیاں یا پستیاں ہیں جس کے باعث شعرا کے نزدیک صرف موضوع کی اہمیّت صحیح ہے اور باقی سب نظری چیزیں ہیں۔ وہ صرف مجاز پر زور دیتے ہیں اور اسلوبِ ادا پر کاوش نہیں کرتے۔

وہ افراد جو بالعموم زبان و بیان پر زور دیتے ہیں وہ ہیں جن کی عمریں ۵۰ سال سے متجاوز ہیں اور قدیم مکتبی تعلیم پائے ہوئے ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ لوگ اِس زمانے میں پیدا ہوئے جس کو یہ لوگ سرمایہ داری کے شباب کا دور کہتے ہیں اور اِس دور کی تخلیقات میں کرشمۂ رُجعت پرستی کو کسی نہ کسی حد تک ضرور شامل سمجھتے ہیں، لہٰذا جب بھی کوئی ایسا قدامت زدہ شخص اِن پر حرف گیری کرتا ہے تو یہ لوگ اِس کی بات کو اِس کے ''پُرعفونت ماحول'' کے اثرات سمجھ کر یا سمجھا کر قابلِ التفات نہیں سمجھتے۔ وہ ناقدین جو اِن کی برادری

سے متعلق ہیں وہ مختلف وجوہ کی بنا پر اِس کے کوچے میں قدم رکھنا نہیں چاہتے۔ ان کو ادب وسماج کے تعلّقات سلجھانے سے ہی فرصت نہیں۔ لہٰذا نہایت آزادی وفراخ دلی سے زبان و بیان کا پوسٹ مارٹم کیا جارہا ہے۔ ہر شخص کا گھربار اِس کے دوستوں کی مجلس زبان کا دارالضرب ہے جہاں ادبی ولسانی تعریفات کے طومار تیّار کیے جاتے ہیں اور جب وہ جنس مقلوب پیش کی جاتی ہے تو اہلِ نظر اِس شاعر کاسد کی طرف انگلی اٹھانا بھی ادب کے خلاف سمجھتے ہیں۔ آفاقیت کی دہائی دے دے کر اِس کے سانچے کو شکستہ کرتے رہتے ہیں۔ اگر بغیر کسی کاوش کے آدمی ترقّی پسند بن سکتا ہو تو بُرا بھی کیا ہے اور اِس حماقت کو کون پسند کرنے لگا کہ محض ''کم خرچ بالانشین'' اصحاب میں شامل ہونے کے لیے برسوں ذہنی کاوش کی جائے۔ ادب القدما کا مطالعہ کیا جائے اور زبان کے وسیع دفتر کا جائزہ لیا جائے۔

اِس رجحان نے جہاں ترقّی پسند ادب کو اپنے مرتبے سے گرادیا وہاں سب سے بڑی دوخرابیاں مزید پیدا کردیں۔ ایک تو یہ کہ نفس زبان جگہ جگہ سے مجروح ہوگئی، نئے شاعروں میں سے بیش تر مشرقیات سے قطعاً نابلد ہوتے ہیں۔ اور قدیم ادبی سرمایے سے بھی گریزاں۔ جس کا نتیجہ یہ ہے کہ وہ زبان جس کو شائستہ بنانے میں قدما نے خونِ جگر صَرف کیا اُس کی اِس طرح خبر لی گئی کہ بعض وقت اندیشہ ہوتا ہے کہ اِس کی صورت شناسی بھی ممکن ہو سکے گی۔

جب موضوعات میں وسعت پیدا ہوتی ہے تو اس نسبت سے قواعد وضوابط اور اسالیب میں بھی وسعت پیدا ہوتی ہے یا پیدا کی جاتی ہے۔ ایسا بہت ضروری ہے لیکن اِس فرض کو ادا کرتے وقت یہ نکتہ ضرور پیشِ نظر رہنا چاہیے کہ بے اصولی کوئی اصول نہیں، مگر کوئی اختراع کی جائے تو اِس کو شعوری ہونا چاہیے یعنی یہ کہ اِس کے سارے متعلّقات پر نظر ہو، لسانیات سے واقفیت ہو ورنہ غیر شعوری تراش خراش یا واقف کارانہ دراز دستی بجائے وسعت پیدا کرنے کے صورت کو مسخ کردے گی۔

دوسری بڑی خرابی یہ ہوئی کہ ناقدین کی یک طرفہ روش کے باعث وہ لوگ جو ترقّی

پسند نظریات ادب سے پوری طرح متفق نہیں تھے اِس طوائف الملوکی کو دیکھ کر اور زیادہ مشکوک ہو گئے۔ اِن لوگوں نے سمجھ لیا کہ ترقّی پسندی کا بیش تر حصّہ محض سہل پسندی کا اقتضا ہے اور یہ کہ اِن لوگوں کو ادب کے لسانی پہلو سے کوئی دل چسپی نہیں۔ نئے شعرا غلط روش پر چلتے رہتے لیکن اربابِ نقد و اہلِ نظر اگر اِس پر انگشت نمائی کرتے رہتے اور ایسے تمام حصّوں کو بالتعین یا بالتصریح اپنے دائرے سے خارج کر دیتے تو یہ تشکیک نہیں پیدا ہو سکتی تھی کیوں کہ بے راہ رو افراد کی کسی زمانے میں کمی نہیں رہی، لیکن اِن کو درخورِ اعتنا کبھی نہیں سمجھا گیا۔ ستم تو یہ ہوا کہ اِن لوگوں کی بے راہ روی پر کسی نے چشم نمائی نہیں کی۔ یہ ضرور کہتے رہے کہ نیا ادب قدیم ادب کی اچھائیوں کو حاصل کرنا چاہتا ہے لیکن صرف ایک اصول بیان کر دینے سے تو کچھ نہیں ہوتا جب تک اِس اصول کو برتا نہ جائے۔ ناقدین نے یہی روش اختیار کی کہ جب کسی کے کلام پر گفتگو کرنے کا موقع آیا تو اس پہلو کو قطعاً بچا گئے جیسے کہ اس کی کوئی حقیقت ہی نہیں۔ اِن کے اِس ماورائی طرز نے ذہنوں میں یہ بات راسخ کر دی کہ ترقّی پسندی بے راہ روی کا دوسرا نام ہے اور اِس کی ساری ذمّے داری ناقدین کے گروہ پر ہے۔

اگر ترقّی پسند ناقدین اس طرف توجہ کریں اور ایمان داری کے ساتھ جماعتی مراعات کا لحاظ کیے بغیر نقد و نظر سے کام لیں تو شکوک کا بڑا حصّہ ختم ہو سکتا ہے اور بہت سے ان افراد کی ہمدردیاں بھی حاصل ہو سکتی ہیں جو ادبی اعتبار سے اتنی سوجھ بوجھ رکھتے ہیں جتنی بہت سے لوگوں کو حاصل کرنا مشکل ہے اور اس طرح صالح ترقّی پسندی کی ترویج زیادہ کامیابی سے ہو سکے گی۔

[آجکل نئی دہلی، جلد ۱۱، نمبر ۶، جنوری ۱۹۵۳ء، صفحہ ۳۵ تا ۴۰)

□□□

○

غزلیاتِ حالؔی کا ایک جائزہ

مسدس، مقدمہ شعر و شاعری اور یادگارِ غالب کے مصنف حالؔی کو کون نہیں جانتا۔ حالؔی اُردو ادب میں ایک عجیب نیرنگی کے مظہر ہیں۔ اِنھوں نے مسدس قوم کے لیے لکھا، مقدمہ ادب کے لیے اور غزلیں عاشقوں کے لیے۔

مقدمہ حالی کا لازوال کارنامہ ہے، وہ آج بھی اُردو تنقید کا پہلا سانچا مانا جاتا ہے۔ جس طرح چراغ سے چراغ جلتا ہے اِسی طرح ہر تنقیدی کتاب میں بنیادی طور پر اِسی کا فیض نظر آتا ہے۔ کلیم الدین نے اُردو تنقید پر ایک نظر ڈالتے ہوئے حالؔی کی مجہولیت عیاں کرنے کی کوشش کی ہے، لیکن اگر آپ اِن کی اِسی کتاب میں سے حالؔی کی عبارتیں اور ان کے نظریات خارج کر دیں تو چند بے ربط عبارتوں کے سوا اور کچھ نہ بچے گا۔ آج جو ناقد کچھ کہنا چاہتا ہے وہ حالؔی کا نام لے کر ابتدا کرتا ہے۔ آج اُردو میں فنِ تنقید کہیں بڑھ چکا ہے، لیکن حالؔی کے لکھے ہوئے مقدمے کو پڑھ کر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اب تک جو کچھ پڑھا یہ سب اس نقشِ اوّلیں ہی کا فیض ہے۔ ان کی عبارت کی سنجیدگی، اعتراضات کی متانت، تعریف کی معقولیت اور اندازِ بیان کا سلجھاؤ؛ یہ وہ چیزیں ہیں جن سے آج کے بہت سے ناقد محروم ہیں۔

جب مسدس عوام کے ہاتھ میں پہنچا تو اُس وقت کے عام ملکی حالات کے سبب

سے اس کی دھوم مچ گئی۔ دیوانِ حالی میں کُل ۱۱۳ غزلیں ہیں جن میں قدیم و جدید کا بہ آسانی امتیاز کیا جاسکتا ہے، ان میں جدید غزلوں کی اکثریت ہے۔ دیوان کی ترتیب قدیم رسم کے مطابق ردیف وار ہے۔ حالی نے اِس رسم کی ادائی میں بزرگوں کی سنتِ دیرینہ کو ملحوظ رکھا کیوں کہ کوئی حرف ایسا نہیں جس میں غزل موجود نہ ہو۔ اِن غزلیات میں سے ممکن ہے کوئی غزل کسی مشاعرے کے لیے یا کسی کی فرمایش پر کہی گئی ہو، لیکن ایسی شاید دو تین غزلیں ہی ہوں گی۔

اِن کے علاوہ کافی تعداد ایسی غزلوں کی ہے جن میں مولانا نے بہ خیالِ خویش زمانے اور عمر کی رعایت پیشِ نظر رکھی ہے۔ اِن غزلوں کی خصوصیت یہ ہے کہ اِن میں لہجے کے اعتبار سے سنجیدگی و متانت ہے۔ مضامین میں پند و وعظ کی پختگی ہے لیکن کہیں کہیں طرزِ ادا میں شوخی و بے ساختی بھی ہے۔ ایسے چند اشعار دیکھیے:

ہے وقت رحیل اور وہی عشرت کے ہیں ساماں
آخر ہوئی رات اور ابھی شام ہے گویا

معنی کا تم نے حالی دریا اگر بہایا
یہ تو بتائیں حضرت کچھ کر کے بھی دکھایا

خاور سے باختر تک جن کے نشاں تھے برپا
کچھ مقبروں میں باقی ان کی نشانیاں ہیں

فضل و ہنر بڑوں کے گر تم میں ہوں تو جانیں
گر یہ نہیں تو بابا وہ سب کہانیاں ہیں

یا کھینچ لاکے دیر سے رندوں کو اہلِ وعظ
یا آپ بھی ملازمِ پیرِ مغاں رہے

اِن اشعار میں شعریت نہ سہی، لیکن استادانہ پختگی اور ایک قسم کی کرشمہ کاری ضرور ہے۔

اِس میں قوم کے لیے ناصحانہ پیغام ہے، دل کی گہرائیوں سے نکلی ہوئی نصیحتیں ہیں اور وہ سارے مصلحانہ خیالات ہیں جو ایک قومی ہمدرد کا سرمایہ ہوتے ہیں۔ حالیؔ میں غزل کہنے کی بہترین صلاحیت تھی جس کا بڑا ثبوت یہ ہے کہ جو غزلیں اِنھوں نے صحیح رنگِ تغزل سے ہٹ کر کہی ہیں، اِن میں بھی شعری چستی اور ایک ہلکی سی تاثیر ضرور ہے۔ حالیؔ کے مجموعۂ غزلیات کو چار حصّوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے: (۱) وہ حصہ جو اِن کے رنگِ تغزل کا مظہر ہے (۲) وہ غزلیں جن میں تغزل کے بجائے قومی تاثرات غالب ہیں، مثلاً:

ہوگی نہ قدر جان کی قرباں کیے بغیر
دام اُٹھیں گے نہ جنس کے ارزاں کیے بغیر

بگڑی ہوئی بہت ہے کچھ اس باغ کی ہوا
یہ باغ کو رہے گی نہ ویراں کیے بغیر

گو ہے تند و تلخ پہ ساقی ہے دلربا
اے شیخ بن پڑے گی نہ کچھ ہاں کیے بغیر

تکفیر جو کہ کرتے ہیں ابنائے دہر کی
چھوڑے گا وقت انھیں نہ مسلماں کیے بغیر

حالیؔ کٹے گا کاٹنے ہی سے یہ بے ستوں
حل ہوں گی مشکلیں نہ یہ آساں کیے بغیر

ایسی غزلوں کی خصوصیت یہ ہے کہ اِن میں اصلاحی پہلو کے بجائے مرثیت کا رنگ نمایاں ہے۔ قوم کو مخاطب کیا ہے لیکن رفارمر کی حیثیت سے نہیں بل کہ ایک داستانِ پارینہ دُہرانے والے کی حیثیت سے۔ معلوم ہوتا ہے کوئی شخص دلوں میں گداز پیدا کرنے کی کوشش کر رہا ہے، اب اِن کا دل نہایت نرم تھا اور اِسی نرم دل میں قوم کی تباہ حالی نے سوز و گداز کی دولت بھر دی تھی اِس لیے ایسے مواقع پر اِن کے ہر لفظ سے وہ درد ٹپکتا تھا جو

صداقت کی دلیل ہوتا ہے۔

(۳) تیسرا حصّہ اس کلام پر مشتمل ہے جس میں حالی یکسر ناصح کا روپ بھر کر سامنے آتے ہیں، گو ان غزلوں میں کوئی اثر و کیف نہیں۔ پھر بھی حالی کے دل کی آواز ہے۔ یہ غزلیں عموماً مسلسل ہیں جن میں شروع سے آخر تک پدرانہ نصیحتیں ملتی ہیں، مثلاً:

بڑھاؤ نہ آپس میں ملّت زیادہ
مبادا کہ ہوجائے نفرت زیادہ
تکلّف علامت ہے بے گانگی کی
نہ ڈالو تکلّف کی عادت زیادہ
کرو علم سے اکتساب شرافت
نجابت سے ہے یہ، شرافت زیادہ
جہاں رام ہوتا ہے میٹھی زباں سے
نہیں لگتی کچھ اس میں دولت زیادہ

خوبیاں اپنے میں گو بے انتہا پاتے ہیں ہم
پر ہر اک خوبی میں داغ اک عیب کا پاتے ہیں ہم
خوف کا کوئی نشاں ظاہر نہیں افعال میں
گو کہ دل میں متصل خوفِ خدا پاتے ہیں ہم
کرتے ہیں طاعت تو کچھ خواہاں نمایش کے نہیں
پر گنہ چھپ چھپ کے کرنے میں مزا پاتے ہیں ہم

حالی قوم کا مرثیہ اچھا لکھ سکتے تھے۔ رجز خوانی یا دل میں گرمی پیدا کرنا اِن کے بس کی بات نہیں تھی۔ اِس بات کا ثبوت ایک اور طرح بھی ملتا ہے۔ مسدّس کے آخر میں اِنھوں نے ایک حصّہ ایسا بھی شامل کردیا ہے جس میں قوم کے دل میں رجائیت اور ولولہ پیدا کرنا چاہا ہے، لیکن اِس حصّے کو قبولِ عام حاصل نہیں ہوسکا۔

(۴) چوتھا حصّہ ان غزلیات پر مشتمل ہے جو صرف ردیف وار ترتیب کے سلسلے میں تیار کی گئیں جو اکثر بے رنگ ہیں۔

اب ان کی غزلیات کا صرف حصّہ اوّلیں بچتا ہے جس پر تفصیل سے گفتگو کی جا سکتی ہے، لیکن اِن پر کسی تبصرے سے پہلے اِن کے مجموعی کلام کی چند عام خصوصیات بیان کرنا ضروری ہے۔

(۱) ان کے کلام کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ کہیں کہیں روزمرہ اور محاورات کی بہتات ہے۔ بعض بعض غزلیں از مطلع تا مقطع اِسی رنگ میں ڈوبی ہوئی ہیں۔ اگر صرف اِنھیں کو پڑھا جائے تو معلوم ہوگا کہ شاعر کے پیش نظر صرف روزمرہ کا محاصرہ بندی ہے لیکن کلام کا زیادہ حصّہ اِس سے خالی ہے۔ اِس سے معلوم ہوتا ہے کہ بعض غزلیں اِنھوں نے خاص طور پر اِس رنگ کا لحاظ رکھتے ہوئے کہی ہیں۔ ایسی غزلوں میں معنی آفرینی یا عام دل کشی کے عناصر نہ سہی، لیکن زبان کی حد تک وہ دلکش ضرور ہیں، مثلاً:

بری اور بھلی سب گزر جائے گی　　یہ کشتی یونہی پار اُتر جائے گی
ملے گا نہ گلچیں کو گل کا پتا　　ہر اک پنکھڑی یوں بکھر جائے گی
رہیں گے نہ ملاح یہ دن سدا　　کوئی دن میں گنگا اُتر جائے گی
اِدھر ایک ہم اور زمانہ اُدھر　　یہ بازی تو سو بسوے ہر جائے گی
بناوٹ کی شیخی نہیں رہتی شیخ　　یہ عزت تو جائے گی پر جائے گی
نہ پوری ہوئی ہیں امیدیں نہ ہوں　　یونہی عمر ساری گزر جائے گی
سنیں گے نہ حالی کی کب تک صدا　　یہی اک دن کام کر جائے گی

(۲) ان کی غزلوں کے اشعار میں تعقید و سستیِ بندش کے عیوب بھی ملتے ہیں۔ یہ عیب یا تو اِن غزلوں میں زیادہ ہیں جو غیر مستعمل ردیفوں میں کہی گئی ہیں یا اِن غزلوں میں جو اُن کے دورِ آخر کی اصلاحی شاعری سے متعلق ہیں۔ اِسی ضمن میں یہ بات بھی قابلِ ذکر ہے کہ اِن کی جدید غزلیات میں غیر متناسب الفاظ کا استعمال بھی پایا جاتا ہے۔ وہ نصیحت فروشی میں اِس حد تک مستغرق ہوئے کہ شعر کی وہ خوبیاں جن کو اِنھوں نے مقدّمہ میں

بالتفصیل لکھا تھا، خود فراموش کر بیٹھے، مثلاً:

شب کو زاہد سے نہ مٹ بھیڑ ہوئی خوب ہوا
نشہ زوروں پہ تھا شاید نہ چھپایا جاتا

جلوۂ صوفی نہ دکھلایا کوئی
رات بھر یاروں کو نچوایا عبث

جمگھٹے دیکھے ہیں جن لوگوں کے ان آنکھوں نے
آج ویسا کوئی دے ہم کو دکھا ایک ہی شخص

راز دل کی سرِ بازار خبر کرتے ہیں
آج ہم شہر میں خوں اپنا ہدر کرتے ہیں

نہ گل چھوڑے نہ برگ و بار چھوڑے تو نے گلشن میں
یہ گل چینی ہے یا لٹس ہے گلچیں یا ہے قزاقی

صبر و سکوں سے یہ بھی ہم کو نبٹر نے دے
تھوڑی سی رہ گئی ہے اے کاہش نہانی

(۳) ان کے متعدد اشعار ایسے ہیں جن میں دونوں مصرعے برابر کے نہیں اور کہیں تناسبِ بیان مفقود ہوگیا۔

حالی کی غزلیں خواہ وہ قدیم ہوں خواہ جدید، عامیانہ اور مبتذل اشعار سے پاک ہیں۔ حالی، غالب کے شاگرد تھے اور شیفتہ کے جلیس۔ نیز وہ واقعتاً تغزل کے لیے پیدا ہوئے تھے۔ درد و سوز جو غزل کی جان ہے، اِن کے دل میں اِس دولت کی فراوانی تھی، اِسی لیے وہ جب تک دل کی باتیں کہتے رہے حقیقی غزل گو رہے اور جب ناصح مشفق بنے تو نصیحت آمیز باتیں کہنے لگے اور اِن دونوں میں ابتذال کی گنجایش کہاں۔ اِن کی فطری متانت و سنجیدگی بھی ایسے مضامین کی متحمل نہیں ہو سکتی تھی۔

غزل کا حقیقی محور حُسن و عشق ہے، جس میں زمانے کی رفتار کے ساتھ ساتھ حیات و کائنات کے دوسرے موضوعات بھی شامل ہوتے گئے۔ حالؔی نے اُس دور میں شعر کہنا شروع کیا جب غالبؔ و مومنؔ غزل کے اندر دو مختلف راستے متعیّن کر چکے تھے۔ یہ راستے اِس سے پہلے بھی تھے لیکن اُن کو اِس قطعیت کے ساتھ کسی نے مسلسل نہیں پیش کیا تھا۔ اُس دور میں شیفتہ اپنے سنجیدہ و نیم متصوّفانہ تغزل کے ساتھ اُردو غزل کے لہجے کو سنجیدگی و متانت بخش رہے تھے اور ذوقؔ اور اُن کے استاد شاہ نصیرؔ دادِ زبان دانی دے رہے تھے، گویا اُس وقت شاہ جہان آباد کی فضائیں غزل کے مختلف اسالیب سے معمور تھیں۔ ایسے میں حالؔی بھی سامنے آئے۔ وہ روایتاً غالبؔ کے شاگرد ہوئے، لیکن اُن کو قربت زیادہ تر شیفتہؔ سے رہی۔ مومنؔ سے اُن کو اتنی ہی عقیدت تھی جتنی ایک استاد سے دوسروں کو ہوسکتی ہے، مگر یہ بات قابلِ ذکر ہے کہ اُن پر شیفتہؔ و مومنؔ کے اثرات پڑے اور غالبؔ سے شاگردوں کے باوجود کچھ دور سے رہے۔ یہ بات بہ ظاہر باعثِ استعجاب ہے۔ لیکن یہی بات درحقیقت اُن کے مذاقِ سلیم کی سب سے بڑی دلیل ہے۔ حالؔی کے دل میں جو فطری گداز تھا اُس کی نسبت سے شیفتہؔ و مومنؔ ہی ان کو متاثر کر سکتے تھے۔

ہر چند مومنؔ کی شاعری دل کی آواز نہیں۔ اُن کی شاعری میں داخلی عناصر کم اور بہت کم ملتے ہیں، لیکن عشق و تعشّق کے وہ مرتعش احساسات ضرور ملتے ہیں جو عشقِ مجازی کا حاصل ہوتے ہیں۔ حالؔی صوفیوں سے زیادہ تقدّس رکھتے تھے۔ لیکن اس کے علاوہ انھیں تصوّف سے کوئی عملی یا ذہنی لگاؤ نہیں تھا۔ وہ تو محبّت کے ان جذبات کی ترجمانی کرتے تھے، جو واقعتاً محبّت کا نتیجہ ہوتے ہیں اور اگر محبّت اس عالمِ آب و گِل کے کسی فرد سے متعلّق ہو تو اس میں ایک منزل وہ ضرور آتی ہے جو مومنؔ کی شاعری کا محور ہے، اسی لیے ان پر مومنؔ کا اثر نمایاں ہے۔

حالؔی کی غزلیات قدیم و جدید دونوں کا اگر تفصیلی جائزہ لیا جائے تو معلوم ہوگا کہ ان کے اس مجموعے میں حمد و نعت کی ۳ غزلوں (یا نظموں) کو چھوڑ کر اور کوئی ایسی غزل نہیں جس میں اس طرف کوئی اشارہ ہو۔ حد یہ ہے کہ انھوں نے رسمِ زمانہ کے مطابق رسمی

طور پر بھی ہمہ اوست یا غیب و شہود کا ذکر نہیں کیا۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ ابتدا میں جو واقعی 'غزل' کہتے تھے تو ان کو اس آفاقی صداقت سے دست کش ہونے کی فرصت نہیں ملی۔ وہ اس زمانے میں ان جذبات سے سرشار تھے جو غزل کے خلاق ہیں۔ پھر جب وہ اس منزل سے نکلے تو اصلاحِ قوم کے لیے کمر بستہ ہوگئے۔ یہ وہ منزل تھی جہاں پہنچ کر آدمی کچھ کا کچھ بن جاتا ہے، اس لیے ان کو صوفی بننے یا ایسے شعر کہنے کا موقع ہی نہیں ملا۔ انھوں نے ایک قطعے میں اپنے رنگِ شاعری کی نسبت خود تفصیل پیش کی ہے:

ہوئی ریحانِ جوانی کی بہار آخر حیف — طبع رنگیں تھی مئے عشق سے جو متوالی
اپنی روداد تھی جو عشق کا کرتے تھے بیاں — جو غزل لکھتے تھے ہوتی تھی سراسر خالی
اب کہ الفت ہے نہ چاہت نہ جوانی نہ اُمنگ — سر ہے سودا تہی عشق سے دل ہے خالی
گر غزل لکھیے تو کیا لکھیے غزل میں آخر — نہ رہی چیز وہ مضمون سمجھانے والی

ان اشعار سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ غزل کو بنیادی طور پر دل کی باتیں بیان کرنے کا وسیلہ سمجھتے تھے اور جب تک وہ جوان رہے حکایتِ دل ہی بیان کرتے رہے۔ ظاہر ہے کہ ایسے شاعر کو ماورائے سرحد ادراک کی اُن در پردہ حقیقتوں سے کیا کام ہوسکتا ہے جن کو صرف سوچا جاسکتا ہے دیکھا نہیں جاسکتا۔ اُنھوں نے اِس خیال کو ایک شعر میں نہایت خوبی سے ادا کیا ہے۔ اُن کا شعر ہے:

ہے بندگی کے ساتھ یہاں ذوق دید بھی
جائے گا دیر چھوڑ کے اب برہمن کہاں

یہ ذوق دید کا لپکا اور اس سے پیدا ہونے والی کیفیات ہی جانِ غزل ہیں۔ حالؔی انھیں سانس لیتی ہوئی حقیقتوں کو پیش کرتے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ اُن پر غالبؔ و شیفتہ کے اُس کلام کا کوئی اثر نہیں پڑ سکا جو ہلکی سی متصوفانہ کیفیت رکھتا ہے۔

اسی طرح ان کے یہاں وہ فلسفیانہ دقائق اور بلند تصورات بھی نہیں جو دوسرے بلند مرتبت شعرا کی شاعری کا سرمایہ ہیں۔ جس طرح اُن کے یہاں تصوف نہیں اُسی طرح اُن کے کلام میں فلسفے کے وہ عام موضوعات بھی شامل نہ ہوسکے جو فارسی اردو شاعری کے

بڑے حصّے پر محیط ہیں اور جنھوں نے واقعتاً غزل کے لہجے کو شائستگی و بلندی عطا کی ہے۔

غرض کہ کلامِ حالیؔ کا (میری مراد ان کی صحیح غزلوں سے ہے) جائزہ لینے پر معلوم ہوتا ہے کہ موضوعاتِ شعری کے اعتبار سے مندرجۂ ذیل عناصر اُن کے یہاں موجود نہیں۔

فلسفہ، تصوّف، معاملہ بندی، خمریات، محبوب کا نیم زنانہ نیم مردانہ تصوّر اور عام اخلاقی باتیں، مثلاً خودداری، بلند ہمّتی وغیرہ۔

مذکورۂ بالا اجزا وہ ہیں جن پر فارسی و اُردو غزل کی بنیاد قائم ہے۔ ایک پڑھنے والے کے دل میں قدرتی طور پر یہ خیال پیدا ہوگا کہ ان بلند موضوعاتِ شریفہ کے بغیر اُن کے یہاں کیا ملے گا، لیکن نہیں، ان سب کے بجائے نفسِ محبّت و کیفیات محبت کی وہ ساری باتیں ان کے یہاں موجود ہیں جن کی مدد سے ایک داستان مرتّب کی جاسکے۔

(۱) حالیؔ کی پہلی خصوصیت یہ ہے کہ ان کے یہاں طرزِ ادا میں کوئی پیچیدگی نہیں ملتی، وہ نہایت سادگی و صفائی سے بات کہتے ہیں، وہ غزل کی زبان کا ہر قدم پر خیال رکھتے ہیں۔ اسی لیے اُن کے یہاں ایک بے ساختگی و گداز پیدا ہوگیا ہے۔ ایسے اشعار کی بڑی خوبی یہ ہے کہ جہاں نفسِ مفہوم فطری ہے وہاں اندازِ بیان میں بھی سادگی کے باعث شعریت موجود ہے، ناممکن ہے کہ پڑھنے والا اُن سے متاثر نہ ہو۔ طرزِ ادا کی سادگی، مفہوم کی واقعیت اور اندازِ بیان میں ایک والہانہ کیفیت اِس طرح ملتی ہے کہ دل بے حد متاثر ہوتا ہے۔ آیندہ مثالوں سے اِس کا اندازہ ہوگا۔

(۲) حالیؔ کے یہاں بہت سے اشعار میں وہ کیفیت ملتی ہے جسے ہم نفسیاتِ محبّت کہہ سکتے ہیں۔ وہ بات اِسی انداز سے کہتے ہیں کہ اِس میں صداقت و واقعیت کے ساتھ ساتھ ایک ایسا پہلو بھی ہوتا ہے جو نفسیاتی اعتبار سے ہماری توجّہ کو اِس طرف منعطف کردیتا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ کوئی شخص اس دیار کے اور اس کے مراحل کے نشیب و فراز اور رسم و راہ سے پورا پورا واقف ہے اور کچھ ایسی باتیں بیان کررہا ہے جن کی سچائی کی قسم کھائی جاسکتی ہے۔ حالیؔ کے ایسے اشعار خاص درجہ رکھتے ہیں۔ اِن اشعار میں اُنھوں نے محبّت و کاروبارِ محبّت کے مختلف پہلو پیش کیے ہیں اور ہر پہلو اِس معصومانہ

صداقت اور سلجھی ہوئی واقعیت کے ساتھ کہ پڑھتے ہی اک کیف طاری ہو جاتا ہے۔

راہِ محبّت میں قدم رکھ کر جو شخص مشکلات سے گھبرا جائے وہ کبھی محبّت کا کیف نہیں حاصل کر سکتا۔ محبّت اک کیف مستقل ہے، لیکن اُس وقت جب کہ دل میں اتنا گداز پیدا ہو جائے کہ زخمِ جگر زخمِ جگر نہ رہے دل کا جزو بن جائے۔ اِس مفہوم کو کس سادگی سے ادا کیا ہے:

اک عمر چاہیے کہ گوارا ہو نیشِ عشق　　رکھی ہے آج لذتِ زخمِ جگر کہاں

استیلائے عشق عاشق کو کسی دوسری جانب متوجہ نہیں ہونے دیتا۔ ایک عاشق کی نظر میں کائنات کے حسین ترین مظاہر ہیچ ہوتے ہیں، یہ دنیائے شاعری کا عام خیال ہے۔ فارسی و اُردو میں اس پر خوب خوب زورِ طبع صرف کیا گیا ہے لیکن حالؔی نے اپنی سادہ بیانی سے ایک بالکل نیا پہلو پیش کیا ہے:

ہم جس پہ مر رہے ہیں وہ ہے بات ہی کچھ اور
عالم میں تم سے لاکھ سہی تم مگر کہاں

قابلِ غور بات یہ ہے کہ شاعر نے محبوب کو سب سے بہتر کہہ کر ظاہری مبالغے کا اظہار نہیں کیا، وہ کہتا ہے کہ ممکن ہے دوسرے حسین تم جیسے ہوں، لیکن تم تو نہیں ہو سکتے۔ اس کے ساتھ ساتھ پہلے مصرعے کا یہ ٹکڑا ''وہ ہے بات ہی کچھ اور'' اتنا برمحل ہے کہ تعریف نہیں کی جا سکتی۔ حالؔی کے اس شعر اور دوسروں کے ایسے اشعار میں یہی فرق ہے کہ حالؔی نے اپنے محبوب کو سب سے بہتر نہیں کہا۔ وہ تو صرف یہ کہتا ہے کہ جو بات تم میں ہے وہ دوسرے میں نہیں مل سکتی۔ کتنی صداقت ہے اور کتنی معصومیت۔ اُسی غزل کا ایک شعر ہے:

ہوتی نہیں قبول دُعا ترکِ عشق کی
جی چاہتا نہ ہو تو زباں میں اثر کہاں

دوسرے مصرعے کی سادہ پُر کار کیفیت قابلِ داد ہے، کبھی کبھی محبِّ صادق بھی گھبرا کر ترکِ عشق کی دعا مانگنے لگتا ہے لیکن چوں کہ یہ دل کی سچی آواز نہیں اِس لیے دُعا قبول نہیں ہوتی۔ دیکھیے شعر میں کوئی معنی آفرینی نہیں۔ اندازِ بیان میں ''چھل بل'' نہیں، بس ایک

سادہ سا پہلو ایسا ہے جو تاثیر کی جان ہے۔

سخت مشکل ہے شیوۂ تسلیم　　ہم بھی آخر کو جی چرانے لگے

دوسرے مصرعے میں صرف ایک لفظ ''بھی'' نے شعر میں ایک کیفیت پیدا کر دی۔ کھل کر وفا پرستی کا ذکر نہیں کیا گیا لیکن ''جی چرانے'' کا ذکر اِس انداز سے کیا گیا ہے کہ انتہائے وفا پرستی کی پوری تصویر سامنے آجاتی ہے۔

جب تک انسان کو مسرتوں سے کسی حد تک بھی تعلق رہتا ہے، اُس وقت تک مصیبتیں زیادہ متاثر کرتی ہیں، اِس بات کو کنایے کے طور پر کس خوبی سے ادا کیا ہے:

قفس میں جی نہیں لگتا کسی طرح　　لگا دو آگ کوئی آشیاں میں

اِسی غزل کا مقطع ہے جس کی بے ساختگی قابلِ داد ہے:

بہت جی خوش ہوا حالؔی سے مل کر　　ابھی کچھ لوگ باقی ہیں جہاں میں

عالمِ ہجر قیامت آفریں ہوتا ہے، لیکن یہی اضطراب بے پایاں کچھ دنوں کے بعد کم ہوتے ہوتے یادِ ماضی تک محدود ہو جاتا ہے۔ دل اس وقت بھی پُرخون ہوتا ہے لیکن آنکھیں خون آلود نہیں ہوتیں، اِس کیفیت کو کس واقعیت کے ساتھ بیان کیا ہے:

ٹھہرتے ٹھہرتے دل یونہی ٹھہر جائے گا　　بات جو آج ہے وہ کل غمِ ہجراں میں نہیں

دوسرے مصرعے کی سادہ نگاری قابلِ تحسین ہے۔ کتنی سچی بات ہے۔ جو بات آج ہے وہ کل نہیں رہے گی۔ اس سے زیادہ سادہ و پُراثر انداز کیا ہو سکتا ہے۔ لیکن اس بات کو اسی غزل کے ایک شعر میں اس سے بھی زیادہ اچھوتے انداز سے پیش کیا ہے، ملاحظہ ہو:

بے قراری تھی سب امید ملاقات کے ساتھ　　اب وہ اگلی سی درازی شبِ ہجراں میں نہیں

ان اشعار میں حالؔی کی دونوں خصوصیتیں ہیں جو حقیقی تغزل کا سرمایہ ہیں اور جو ہر شخص کے بس کی بات نہیں، اسی قبیل کے چند اور اشعار دیکھیے:

ملتے ہی ان کے بھول گئیں کلفتیں تمام　　گویا ہمارے سر پہ کبھی آسماں نہ تھا

اب بھاگتے ہیں سایۂ عشقِ بتاں سے ہم　　کچھ دل سے ہیں ڈرے ہوئے کچھ آسماں سے ہم

شکوہ کرنے کی خو نہ تھی اپنی　　پر طبیعت ہی کچھ بھر آئی آج

آنے لگا جب اس کی تمنا میں کچھ مزا　　کہتے ہیں لوگ جان کا اس میں زیاں ہے اب

رات ان کو بات بات پہ سو سو دیے جواب　　مجھ کو خود اپنی ذات سے ایسا گماں نہ تھا

عشق سنتے تھے جسے ہم وہ یہی ہے شاید　　خود بہ خود دل میں ہے اک شخص سمایا جاتا

ہے جستجو کہ خوب سے ہے خوب تر کہاں　　اب دیکھیے ٹھہرتی ہے جا کر نظر کہاں

کوئی دل سوز ہو تو کیجیے بیاں　　سرسری دل کی واردات نہیں

دل رہا پائے بند اُلفتِ دام　　تھی عبث آرزو رہائی کی

کوئی محرم نہیں ملتا جہاں میں　　مجھے کہنا ہے کچھ اپنی زباں میں

اب تک جو اشعار نقل کیے گئے اُن میں سے بیش تر میں شیفتہ کی جھلک صاف نمایاں ہے۔

(۳) کہا جاتا ہے کہ مومن اپنے رنگِ خاص کے خاتم تھے۔ بات بڑی حد تک ٹھیک ہے، لیکن حالی کے کلام کا اگر بہ غور مطالعہ کیا جائے تو اُس میں ایک خاصا حصّہ ایسے اشعار کا ملتا ہے جس پر بہ راہِ راست مومن کا پرتو نظر آتا ہے۔ مومن کی تین خصوصیتیں مشہور ہیں۔ ابہام، لہجے میں ایک خاص قسم کا بانکپن اور اُن کا یہ تصوّرِ عشق محبوب باوجود بازاری ہونے کے ان کا بیان عامیانہ نہیں۔ ان میں سے اوّل الذکر خصوصیت حالی کے یہاں موجود ہے اور اس خوبی کے ساتھ کہ اگر کسی کو یہ نہ معلوم ہو کہ غالب کے شاگرد تھے،

تو وہ ان کو مومنؔ کا تلمیذِ رشید سمجھے گا۔ ذیل میں ان کے کچھ ایسے اشعار پیش کرتا ہوں جن پر وہی کیفیت چھائی ہوئی ہے، جیسے کوئی سعادت مند شاگرد اپنے استاد کے رنگ کو فیضِ باطنی سمجھ کر اپنے اندر جذب کر رہا ہے:

سچ ہے کہ پاس خاطرِ نازک عذاب ہے — تھا دل کو جب فراغ کہ وہ مہرباں نہ تھا
رونا یہ ہے کہ آپ بھی ہنستے تھے ورنہ یاں — طعنِ رقیب دل پہ کچھ ایسا گراں نہ تھا

تم نے کیوں وصل میں پہلو بدلا — کس کو دعوا ہے شکیبائی کا

مجھ میں وہ تابِ ضبطِ شکایت کہاں ہے اب — چھیڑو نہ تم کہ میرے بھی منہ میں زباں ہے اب

دردِ فراق و رشکِ عدو تک گراں نہیں — تنگ آگئے ہیں اپنے دلِ شادماں سے ہم
ہنستے ہیں اس کے گریۂ بے اختیار پر — بھولے ہیں بات کہہ کے کوئی رازداں سے ہم

یارب اس اختلاط کا انجام ہو بہ خیر — تھا اس کو ہم سے ربط مگر اس قدر کہاں

کہتا ہے خیر ہم بھی سہی دشمن آپ کے — شکوے کو لے گیا ہے وہ بیدادفن کہاں

کوئی دن بوالہوس بھی شاد ہولیں — دھرا کیا ہے اشارات نہاں میں

تھا یہاں دل میں طعن وصلِ عدو — عذر ان کی زباں پہ آنے لگے
جان بچتی نظر نہیں آتی — غیر اُلفت بہت جتانے لگے

عدو سے بات محفل میں نہ کرنی — جو سچ پوچھو تو جاے سوے ظن ہے

کہتے ہیں طبع دوست شکایت پسند ہے — ہم شکوہ ہاے غیر بھی تحریر کرچکے

کیوں بڑھاتے ہو اختلاط بہت　　ہم کو طاقت نہیں جدائی کی
دھوم تھی اپنی پارسائی کی　　کی بھی اور کس سے آشنائی کی

مانع گل گشت ہے بیم خزاں　　موت کرتی ہے نگہبانی مری
قدر نعمت ہے بہ قدر انتظار　　حشر پر ٹھہری ہے مہمانی مری

کل مدعی کو آپ پہ کیا کیا گماں رہے　　بات اس کی کاٹتے رہے اور ہم زباں رہے

غالبؔ کو طرزِ بیدلؔ میں ریختہ کہنا قیامت معلوم ہوا تھا، لیکن حقیقتاً مومنؔ کا رنگ ایک پل صراط ہے۔ جس پر چلتے ہوئے ہر قدم پر ابتذال کے جہنم میں گرنے کا ڈر رہتا ہے۔ مومنؔ کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ اُنھوں نے اپنے آپ کو اس لغزش بے اختیار سے محفوظ رکھا ہے۔ حالیؔ نے مومنؔ کے یہاں سے صرف اُن کے اندازِ بیان کا اثر لیا ہے۔ ان کے یہاں جو شوخی ہے اس سے حالیؔ کا کلام پاک ہے اور یہ ان کی سنجیدہ مزاجی کا بہ راہِ راست اثر ہے، ورنہ مومنؔ کے اتنے قریب ہوتے ہوئے بھی ان کی بے پناہ شوخ نگاری سے بچنا بڑا مشکل کام ہے۔

(۴) جیسا کہ میں نے اوپر لکھا ہے، حالیؔ کے یہاں جام و مینا کی داستان بالکل نہیں اور غالبؔ کی شاگردی کے باوصف ان کی شاعری اس فیض سے محروم رہی، لیکن اس کے بجائے انھوں نے صوفی و زاہد کو اپنے طنزیہ تیروں کا ہدف بنایا ہے اور وہ رنگ ان کی غزلیات کے ایک بڑے حصے پر چھایا ہوا ہے۔ یہ رنگ قدیم غزلیات میں بھی ہے اور جدید میں بھی، فرق صرف اتنا ہے کہ قدیم غزلیات میں ایسے بیش تر طنز شعریت آمیز ہیں بل کہ بعض اشعار میں تو یہ طنز بہت چمک اُٹھا ہے لیکن جدید حصے میں ان کا یہ پہلو بھی اصلاحی رنگ میں رنگا ہوا ہے۔ جس کے باعث ان میں صرف استہزا رہ گیا ہے۔ حالیؔ کی قدیم وجدید غزلیات کے تقریباً بیس فیصدی اشعار زاہد و صوفی کے ذکر سے متعلق ہیں۔

حالیؔ کے یہاں ایسے اشعار دو قسم کے ہیں: (۱) وہ اشعار جن میں زہّاد پر پھبتی کہی

گئی ہے لیکن ایسے اشعار میں کوئی ایسی بات نہیں ملتی جس سے طنز کا اصل مقصد حاصل ہو سکے۔ ایسے چند شعر مثلاً نقل کرتا ہوں:

واعظ کی حجتوں سے قایل تو ہو گئے ہم کوئی جواب شافی پر اس سے بن نہ آیا

عیب سے خالی نہ واعظ ہے نہ ہم ہم پہ منہ آئے گا منہ کی کھائے گا

لوگ کیوں شیخ کو کہتے ہیں کہ عیار ہے وہ اس کی صورت سے تو ایسا نہیں پایا جاتا

دیکھیے شیخ مصوّر سے کھنچے یا نہ کھنچے صورت اور آپ سے بے عیب بشر کی صورت

اس رنگ کے اشعار نسبتاً بہت زیادہ ہیں۔

دوسری قسم میں وہ اشعار ہیں جن میں انھوں نے ان بزرگوں پر کسی خاص پہلو سے حملہ کیا ہے اور کوئی ایسی دکھتی رگ پکڑی ہے یا کوئی ایسی بات پیدا کی ہے کہ شعر پڑھ کر ایک لطف آ جاتا ہے نیز اس کے ساتھ ساتھ زاہد و صوفی کی حقیقی کمزوری بھی سامنے آ جاتی ہے۔ ایسے چند شعر دیکھیے:

مان لیجے شیخ جو دعویٰ کرے اک بزرگ دیں کو ہم جھٹلائیں کیا

دوسرے مصرعے کی تعریف نہیں کی جا سکتی۔ پھر لفظ ''بزرگ'' نے جو تیزی پیدا کی ہے وہ اس طنز کی جان ہے:

جھگڑوں میں اہلِ دیں کے حالی پڑیں نہ آپ قصہ حضور سے یہ چکایا نہ جائے گا

گو مے ہے تند و تلخ پہ ساقی ہے دلربا اے شیخ بن پڑے گی نہ کچھ ہاں کیے بغیر

شیخ اللہ رے تیری عیاری کس توجہ سے پڑھ رہا ہے نماز

عقل کی بات کوئی ہم نے کہی ہے شاید جتنے جتنے ہیں سب ہم سے حذر کرتے ہیں

اس طبقے کی کم عقلی کا جس لطیف انداز میں خاکہ اُڑایا ہے وہ دیکھنے کی چیز ہے۔ خصوصاً ''جنتی'' کا لفظ طنز کا بھرپور وار ہے:

کہیں افطار کا حیلہ تو نہیں یہ حالیؔ　　آپ اکثر رمضاں ہی میں سفر کرتے ہیں

شعر کی بلاغتِ ادا دیکھنے کے قابل ہے۔ زاہد کو مخاطب کرنے کے بجائے اپنے آپ کو اس طرح مخاطب کرنا گویا اپنی سرگزشت بیان کی جارہی ہے، اسی اندازِ بیان میں جو سچائی ہوتی ہے وہ دوسری طرف ممکن نہیں۔

ہیں فصاحت میں مثلِ واعظ و حالیؔ دونوں　　دیکھنا یہ ہے کہ بے لاگ سخن کس کا ہے

ہم بھی آدابِ شریعت سے تھے آگاہ مگر　　نہ ہو برتاؤ میں جو رسم وہ کیا یاد رہے

نہ ملا کوئی غارتِ ایماں　　رہ گئی شرم پارسائی کی

گوزن و گور ہیں بچپن سے تارکِ دنیا　　نہایت آپ کی ہے ان کی ابتدا اے شیخ

مندرجۂ ذیل شعر دیکھیے۔ زاہد اگر کسی مردِ آزاد کو نماز نہ پڑھنے پر سخت سست کہہ دے تو سمجھتا ہے کہ آج جہادِ اکبر کا ثواب حاصل ہوگیا۔ حالاں کہ اس یتیم العقل کو یہ نہیں معلوم کہ نفسیاتی طور پر اس طرح برسرِ عام سخت وسست کہنے کا یہ اثر ہوتا ہے کہ پھر وہ شخص اس طاعت گاہ سے بھی بری ہوجاتا ہے۔ اس بات کو کس سادگی سے بیان کیا ہے:

آ نکلتے تھے کبھی مسجد میں ہم　　تو نے زاہد ہم کو شرمایا عبث

(۵) ان کے کلام میں بہت سی غزلیں مسلسل ہیں۔ لیکن ان میں ایسی ایک غزل بھی نہیں جس میں مومنؔ یا شادؔ کی طرح اپنی کسی داستان کو بیان کیا ہو۔ ان میں سے زیادہ تر غزلیں اصلاحی ہیں۔ صرف تین غزلیں ان کے مصلحانہ مضامین سے علاحدہ ہیں۔ ایک تو ان کی وہ مشہور غزل جس کا مطلع ہے:

جیتے جی موت کے تم منہ میں نہ جانا ہرگز　　دوستو دل نہ لگانا نہ لگانا ہرگز

یہ غزل دلّی کی بربادی کا دردناک مرثیہ ہے۔ چوں کہ بات دل کی گہرائیوں سے نکلی ہے

اس لیے اس میں بے حد مرثیہ وگداز ہے۔ دوسری دو غزلوں کے یہ مطلع ہیں:

دل کو درد آشنا کیا تو نے درد دل کو دوا کیا تو نے

اے بہارِ زندگانی الوداع اے شباب اے شادمانی الوداع

پہلی غزل در حقیقت حمد میں ہے اور اصولاً اس کو شروعِ دیوان میں ہونا چاہیے تھا، لیکن غالباً ردیف کی مجبوری سے یہ آخر میں رکھی گئی۔ دوسری غزل جوانی کا مرثیہ ہے۔ وہی جوانی جس کے لیے ایک جگہ حالی نے کہا ہے:

گو جوانی میں تھی کجرائی بہت پر جوانی ہم کو یاد آئی بہت

اور اس میں شک نہیں کہ یہ غزل خوب ہے۔

(۶) حالی کے یہاں تشبیہات و تعبیرات کا حصّہ نہ ہونے کے برابر ہے۔ وہ سیدھے سادے آدمی تھے۔ اسی طرح سادی باتیں کہتے تھے، لیکن جہاں جہاں اُنھوں نے اِس صفت کو برتا ہے اِس میں کوئی نہ کوئی پہلو ضرور پیدا ہو گیا ہے۔ اُن کے دیوان میں گنتی کے شعر ایسے ملتے ہیں جن میں یہ خوبی ہو۔ لیکن جن چند اشعار میں کوئی تعبیری کیفیت ہے وہ بہ جائے خود مکمّل ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ اُن کے اندر حُسنِ تعبیر کا بڑا ملکہ تھا، مگر اس کو انھوں نے برتا نہیں۔ اِس سلسلے میں مندرجۂ ذیل شعر پیش کیے جا سکتے ہیں:

ملتے ہی ان کے بھول گئیں کلفتیں تمام گویا ہمارے سر پہ کبھی آسماں نہ تھا

کاش اک جام بھی سالک کو پلایا جاتا اک چراغ اور سرِ راہ جلایا جاتا

وصل کے ہو ہو کے ساماں رہ گئے مینہ نہ برسا اور گھٹا چھائی بہت

دی ہے واعظ نے کن آداب کی تکلیف نہ پوچھ ایسے اُلجھاؤ ترے کاکلِ پیچاں میں نہیں

ہم نے اوّل سے پڑھی ہے یہ کتاب آخر تک   ہم سے پوچھے کوئی ہوتی ہے محبت کیسی

مانع گل گشت ہے بیم خزاں   موت کرتی ہے نگہبانی مری

[غزلیاتِ حالی کا جائزہ ، نگار، نومبر ۱۹۵۳، صفحہ ۱۹ تا ۲۷]

□□□

''نغمۂ جاوید'' پر ایک نظر

نغمۂ جاوید مقدس کتاب بھگوت گیتا کا منظوم ترجمہ ہے جو ملک کے مشہور ادیب وشاعر نوّاب مرزا جعفر علی خاں اثر لکھنوی کا زادۂ طبع ہے۔ مرزا صاحب موصوف ان چند افراد میں سے ہیں جن پر بجا طور پر فخر کیا جاسکتا ہے، خصوصاً لکھنؤ میں ان کی شخصیت مغتنمات میں سے ہے۔ وہ زبان و بیان کے ماہر اور رموز وفنونِ شاعری کے نکتہ داں ہونے کی حیثیت سے ایک منفرد شخصیت رکھتے ہیں۔

جناب اثر کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ وہ آج کے نااہل وآسان پسند افراد کی طرح بے محابا قطع و برید کے قائل نہیں۔ انھوں نے لکھنؤ کے اُس شاعرانہ ماحول میں پرورش پائی جو آپ اپنی مثال تھا۔ وہ خود بھی ایک اونچے خاندان سے تعلّق رکھتے ہیں، اِس لیے اِن کی زبان مستند اہلِ زبان کے فرمودات کا درجہ رکھتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ آج کل جب کہ تنقید نام رہ گیا ہے صرف سماجی وسیاسی شعور کے تجزیے کا، وہ اپنی تنقیدات میں زبان و بیان کو بھی پیشِ نظر رکھتے ہیں۔

زیرِ نظر تصنیف گیتا کا ترجمہ ہے، اِس لیے اِس کے مفہوم ومواد پر گفتگو کرنے کا سوال ہی نہیں پیدا ہوتا۔ گیتا ایک پاکیزہ فلسفیانہ تصنیف ہے جس میں ہندو فلاسفی کے بنیادی اصول بیان کیے گئے ہیں اور یہ بات ظاہر ہے کہ اِس کی تعلیم ادبی تنقید کے دائرے

سے خارج ہے۔ صرف ترجمے کے متعلق رائے پیش کی جاسکتی ہے۔

کسی فلسفیانہ تصنیف کا ترجمہ بڑا صبر آزما کام ہے جو کسی نوآموز یا نومشق شاعر کے بس کی بات نہیں۔ ترجمے کی خوبی یہ ہے کہ اس میں اصل مفہوم کی سالمیت کے ساتھ ساتھ بیان کی چستی اور شعریت کی چاشنی بھی موجود ہو، ورنہ اقلیم ادب میں اس کی حیثیت سکۂ مقلوب سے زیادہ نہیں ہوگی۔

جب کسی قادر الکلام شاعر کا مجموعۂ کلام سامنے آتا ہے تو سب سے پہلے اِس کو اِس نقطۂ نظر سے دیکھا جاتا ہے کہ کثرتِ مشق نے اشعار میں کتنی صفائی و چستی پیدا کی۔ اگر کوئی شخص تیس چالیس سال کی مشقِ سخن کے بعد بھی الفاظ کو صحیح طور پر استعمال نہ کر سکے، تو یہ بات بدترین عیوب میں شمار کی جائے گی۔ اِس بات کو اِس دور کے نارسیدہ ترقی پسند شاید ''رجعت پرستی'' سے تعبیر کریں یا اِس کو زنگ خوردہ ذہنیت کا کرشمہ بتائیں، لیکن اردو نظم کا مزاج اور اِس کے اسالیب ضرور اِس کے متقاضی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ بیش تر نئے شعرا بلند ترین تخیلات و افکار کے سرمایہ دار ہونے کے باوصف، اِن کو معیاری طریقے پر ادا کرنے سے قاصر ہیں جس کے سبب سے اِن کی شعری تخلیقات جدّتوں سے مالامال ہونے کے باوجود تاثیر سے بے نیاز رہتی ہیں۔

جناب اثرؔ خود بھی اِس اصول کو تسلیم کرتے ہیں۔ اور اثرؔ صاحب ہی کیا، کوئی بھی خوش ذوق و باذوق شخص اِس بات سے جرأتِ انکار نہیں کر سکتا، لیکن حیرت ہے کہ ان کی اس تصنیف میں قدم قدم پر یہ احساس ہوتا ہے کہ الفاظ مفہوم ادا کرنے سے قاصر ہیں۔ جگہ جگہ اشعار میں کئی کئی لفظ اِس طرح محذوف فرض کیے گئے ہیں کہ مفہوم سمجھ میں نہیں آتا۔ وہ شیرینی و حلاوت اور چستی و صفائی جس کو شعر کا جوہر اور تاثیر کی جان کہا جاتا ہے، یکسر مفقود ہے۔

پھر اگر بات یہیں تک رہتی تو زیادہ افسوس نہ ہوتا۔ لیکن ستم یہ ہے کہ وہ ایک طویل نظم ہے۔ بہت سے کم سواد اِس غلط فروشی کا سہارا لے کر کہہ سکتے ہیں کہ جب ایک اتنے بڑے قادر الکلام شاعر سے یہ ''بارِ امانت'' نہ اٹھ سکا تو ہم ضعیف جن کو سماجی و معاشی

مصیبتیں زار و نزار بنائے رکھتی ہیں اور جن کے تحت الشعور میں ہر وقت ایک ہنگامہ بپا رہتا ہے۔ اس ہفت خواں کو کس طرح طے کر سکتے ہیں اور کوئی شخص ہماری شعری کائنات پر کیسے انگلی اٹھا سکتا ہے۔

کتاب میں بعض مقامات ایسے بھی ہیں جو آثر جیسے قادرالکلام شاعر کی قدرتِ بیان کے آئینہ دار ہیں۔ مثلاً:

فنا آتما ہو یہ ممکن نہیں! مکاں جسم ہے، آتما ہے مکیں[۱]
یہی جلوہ گر ہے یہی جلوہ زا جلاتے ہیں جیسے دیے سے دیا
فنا جن پہ حاوی ہے اجسام ہیں جو اس کا تاسّف کریں خام ہیں
نہ قاتل کوئی ہے نہ مقتول ہے امر آتما، ماسوا بھول ہے
نہیں آتا قابو میں یکبارگی نہ کر پھر بھی اقرارِ بے چارگی[۲]
رہے سعی جاری تو ہوتا ہے رام بہ اندازِ صید گرفتار دام!
ارادہ ہو مضبوط لازم یہ ہے قوی ہے اگر عزم خادم یہ ہے

لیکن ایسے تمام مقامات زیادہ سے زیادہ چار پانچ اشعار پر مشتمل ہیں۔ کہیں بھی مسلسل دس بیس شعر ایسے نہیں ملتے جن کو اس نقطۂ نظر سے پیش کیا جا سکے۔

جا بہ جا اشعار محذوفات و مقدّرات کی تعداد حد سے زیادہ ملتی ہے۔ بہت سے شعر ایسے ہیں جن میں حروفِ ربط اور دوسرے التزامی متعلّقات حذف کر دیے گئے ہیں جس سے کلام میں عجیب بے ربطی پیدا ہو گئی ہے۔ اس سے زیادہ قابلِ افسوس بات یہ ہے کہ بیسیوں اشعار تعقید کا بری طرح شکار ہیں۔ تعقید ایک حدِ خاص تک تو گوارا ہو سکتی ہے۔

---

۱ پہلے چار شعر ''نغمۂ جاوید'' کے صفحہ ۱۸ سے ہیں۔

۲ دوسرے تین شعر صفحہ ۸۰ سے ہیں۔ مضمون میں یہ شعر غلط نقل ہوئے ہیں۔ راقم نے اصل سے اِن کا مقابلہ کر لیا ہے۔ ''نغمۂ جاوید'' پر تاریخِ اشاعت درج نہیں ہے۔ آثر نے اِس کا ترجمہ ۱۹۴۳ء میں کیا۔ لہٰذا اِس کی اشاعت ۱۹۴۳ء یا ۱۹۴۴ء میں ہوئی ہوگی۔ رشید حسن خاں صاحب کا مضمون ''شاعر'' بمبئی کے اپریل ۱۹۵۳ء کے شمارے میں شائع ہوا۔

طویل نظم کی رعایت سے اس میں تھوڑی سی اور وسعت پیدا کر لیجیے۔ لیکن اس کی اتنی بہتات کہ نفسِ بیان بری طرح مجروح ہو جائے، یقیناً قابلِ اعتراض ہے۔

سرسری طور پر جو مقامات نظر طلب ملے ان کو پیش کرتا ہوں۔ اس مجموعے میں اصل کتاب سے پہلے چند نظمیں درج ہیں۔ پہلی نظم ''کرشن مرلی'' کے دو بند دیکھیے:

جہاں فلسفے کے قدم ڈگمگائیں جہاں ہوش بدھ مانوں کے غوطے کھائیں
جہاں سورماؤں کے دل ڈوب جائیں وہاں شبہ ارجن کا تو نے مٹایا
حقیقت کے رستہ پہ اس کو لگایا!

وہ تعلیم جو سر بہ سر راستی ہے صداقت کی اک روح دوڑی ہوئی ہے
نشاطِ ابد حاصلِ زندگی ہے وہ ربانیت نام ہے جس کا گیتا
جسے جگ نے مانا جسے جگ نے گایا

دوسرے بند کے مصرعۂ ثانی کی ابتدا میں ''جس میں'' کی ایسی کمی ہے جس کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ اسی بند کا تیسرا مصرعہ باقی چار مصرعوں سے علاحدہ ہے بہ ظاہر ہے اس کو بند سے کوئی تعلّق نہیں۔ اس کے علاوہ پورا بند پڑھ کر کوئی مفہوم ذہن نشیں نہیں ہوتا اور نہ پہلے بند سے اس کا کوئی تعلّق معلوم ہوتا ہے۔

دوسری نظم ''آجا'' کا ایک شعر ہے:

بنسی کے مدھر گیتوں اور تان کے پلٹوں میں
ہنستا ہوا، اٹھلاتا، گلشن بہ کنار آجا

دوسرے مصرعے میں ہنستا ہوا کی رعایت سے اٹھلاتا ہوا آنا چاہیے یا پھر جملۂ اوّل کا فعل بھی حذف کر دینا چاہیے۔ اس کے بعد اصل ترجمہ شروع ہوتا ہے:

ص ۴ نفیری کا چنگھاڑ قرنا کا شور کڑم دُھم وہ تاشوں کی بھوپو کا زور

نفیری کو شاید ہاتھی فرض کیا گیا ہے، اسی لیے چنگھاڑ اس کی مخصوص صوتی صفت ہے۔ اس کے لیے فراہم کی گئی، ورنہ نفیری کو چنگھاڑ سے کوئی نسبت نہیں ہوتی۔

ص ۶ سمک سے سما تک تھا اِک تہلکہ یہاں سے وہاں تک بھرا زلزلہ

''تہلکہ تھا'' استعمال نہیں کیا جاتا بل کہ یہ کسی فعل کے ساتھ آتا ہے جیسے تہلکہ پڑ گیا۔ اس کا مفرد استعمال فصاحتِ کلام کے منافی ہے۔ دوسرے مصرعے میں کئی عیب ہیں۔ ایک تو تعقید، دوسرے سستیِ بندش، تیسرے یہ کہ تھا علامتِ ماضی بعید غائب ہے جس کو مصرعۂ اوّل کی رعایت سے موجود ہونا چاہیے۔ چوتھا سب سے بڑا عیب یہ ہے کہ ''زلزلہ بھرا تھا'' زبان کے خلاف ہے۔ زلزلہ بھرنا، یا زلزلہ بھرا ہونا مستعمل نہیں۔ اسی صفحے پر ایک شعر تعقید کی نہایت ناپسندیدہ مثال ہے:

یہ سب پھونکتے سنکھ تھے بار بار　　لرزتا تھا جس سے دل کوہسار

مصرعۂ اوّل کی نثر یوں ہوگی: ''یہ سب بار بار سنکھ پھونکتے تھے''۔

ص ۷　نظر آئے ارجن کو اپنے عزیز　　بڑے چھوٹے، اہلِ ہنر، باتمیز
یہ دادا، یہ نانا، چچا ہے کوئی　　بھتیجا ہے، ماموں، پھوپا ہے کوئی
اِدھر کچھ اُدھر کچھ ہیں شامل رفیق　　یہ کوروں تو وہ پانڈوں کا شفیق

دوسرا شعر زبان کی حدود سے یکسر خارج ہے۔ یہ دادا، یہ نانا کے بعد کوئی چچا کہنا مستحسن نہیں۔ یا تو ان تینوں لفظوں کے ساتھ یہ آنا چاہیے یا کوئی۔ اسی طرح اس شعر کے دوسرے مصرعے میں کوئی بھی یہی ترتیب چاہتا ہے یعنی پہلے دو الفاظ کے ساتھ بھی اس کو آنا چاہیے۔ اس طرح ''کوئی بھتیجا ہے، کوئی ماموں اور کوئی پھوپھا''۔

ص ۱۱　جو وابستہ تھی گھر سے راحت گئی　　اور اس کے گئے ہر مسرّت گئی

''اس کے گئے'' اب استعمال نہیں کیا جاتا، اس کے بہ جائے ''اس کے جاتے ہی'' مستعمل ہے۔

ص ۱۱　اکیلے انھیں کی نہ تھی یہ ڈگر　　خرابی کے بانی بھی تھے ہم سفر!

دوسرے مصرعے میں بھی، ہم سفر کے بعد آنا چاہیے، یعنی ''ہم سفر بھی خرابی کے بانی تھے''۔ یہاں صرف ایک لفظ نے پورے مصرعے کو ذبح کر دیا۔

ص ۱۱　علاوہ بریں پتروں کی روحیں بھی　　جو اب تک سکھی تھیں ہوئیں وہ دکھی

پہلا مصرع سستیِ بندش کا شکار ہے۔ پتروں کا دن اور روحیں کی ی ن دونوں کا گرانا

جائز ہے۔ لیکن دونوں لفظ چوں کہ قریب قریب آئے ہیں، اس لیے روانی ختم ہوگئی۔ دوسرے مصرعے میں ہوئیں کے بجائے ہوگئیں زیادہ مناسب معلوم ہوتا ہے۔

ص ۱۴ بہادر گئی تیری غیرت کدھر اُٹھ اور اپنے سے تھُڑدلی دُور کر!

''اپنے سے تھڑدلی دور کر'' ممکن ہے فصحاے لکھنؤ اسی طرح بولتے ہوں لیکن میں نے نہیں سنا، بہ ہر حال دستورِ فصحا کو جناب اثر مجھ سے زیادہ جانتے ہیں۔ انھوں نے ٹھیک ہی لکھا ہوگا۔ یہ اور بات ہے کہ میرے پسند خاطر نہ ہو۔

ص ۱۶ بہ ظاہر تو باتیں ہیں داناؤں کی نہ یہ آگہی ہے نہ دانش وری

دوسرے مصرعے کی ابتدا میں لیکن کی کمی ہے۔ بغیر حرفِ استدراک کے مفہوم مکمّل نہیں ہوسکتا۔

ص ۱۸ فنا آتما ہو یہ ممکن نہیں مکاں جسم ہے آتما ہے مکیں!
کبھی آتما مار سکتی نہیں یہ خود موت سے ہار سکتی نہیں
یہ دائم ہے پیدا ہوئی ہی نہیں جو پیدا نہ ہو وہ فنا بھی نہیں
ہمیشہ سے ہے اور ہمیشہ رہے فقط جسم مرتا ہے مرتا رہے

دوسرے شعر کے مصرعۂ اوّل میں ''مار سکتی نہیں'' کے بجائے ''مر سکتی نہیں'' ہونا چاہیے۔ مفہوم یہ ہے کہ آتما کو فنا نہیں۔ جس کو اوّل و آخر کے اشعار میں بھی بیان کیا گیا ہے پھر کسی اور کو مارنے کا کیا سوال؟ یہاں ہار کے قافیے کی رعایت تو مدِ نظر رہی لیکن اس طرف کوئی توجہ نہیں کی گئی کہ اس طرح لازم فعل متعدی بن گیا۔ دوسرے مصرعے میں خود زائد ہے جو محض وزن پورا کرنے کے لیے آیا ہے۔ اس کے بجائے فعل کے بعد ''ہی'' آنا چاہیے تھا جس سے بیان میں زور پیدا ہو سکتا تھا۔

چوتھے شعر کے پہلے مصرعے میں دائم کا لفظ زیادہ صحیح نہیں۔ مفہوم یہ ہے کہ آتما ازلی و ابدی شے ہے لیکن اس بات کو دائم کا لفظ واضح نہیں کرتا اس سے زیادہ سے زیادہ یہ مفہوم مراد لیا جا سکتا ہے کہ وہ ہمیشہ رہے گی۔ پھر اگر اس کے معنی ازلی و ابدی تسلیم بھی کر لیے جائیں تب بھی ''یہ دائم ہے'' روزمرۂ اہلِ زبان سے خارج ہے۔ اس طرح لکھتے

ہیں اور نہ اس طرح بولتے ہیں۔ ''یہ دائمی ہے'' یا ''یہ دوامی'' ہے استعمال کیا جاتا ہے۔

اس شعر کے مصرعۂ ثانی کا اندازِ بیان صحیح نہیں۔ اس کی نثر یوں ہوگی: ''جو چیز پیدا نہ ہو وہ فنا بھی نہیں ہو سکتی'' یا ''اس کو فنا نہیں''۔ لیکن چوں کہ بھی درمیان میں آ گیا ہے اس لیے ''نہیں ہو سکتی'' زیادہ مناسب ہے۔

آخری شعر کے مصرعۂ اوّل میں ''رہے'' فعل مفرد آیا ہے، حالاں کہ یہاں مستقبل کی علامت گی ضرور آنی چاہیے۔ مفہوم یہ ہے کہ ''آتما ہمیشہ سے ہے اور ہمیشہ رہے گی''۔ لیکن جب تک ''رہے گی'' نہ لکھا جائے اس وقت تک یہ مفہوم مکمّل نہیں ہو سکتا۔

ص۲۴ تہِ دل سے اس پر جو ہوا اعتقاد تو ڈھا جائے خوف و خطر کی نہاد

''نہاد ڈھا جانا'' یا ''نہاد ڈھا جائے'' اردو کا اندازِ بیان نہیں، فارسی میں نہاد کے معنی ''بنیاد'' بھی ہیں۔ اس اعتبار سے یہ معناً صحیح ہو سکتا ہے لیکن یہاں سوال روزمرۂ اردو کا ہے۔

ص۲۶ سمندر جہاں ٹھاٹھ لیتا رہے وہاں تال کا کیوں نظارا رہے

''سمندر کا ٹھاٹھ لینا'' میری نظر سے نہیں گزرا۔ ''ٹھاٹھیں مارتا ہوا سمندر'' ضرور پڑھا ہے۔ اس کے علاوہ پہلے مصرعے کی نثر یوں ہونا چاہیے: ''جہاں ٹھاٹھیں مارتا ہوا سمندر پیشِ نظر ہو''۔ اس اعتبار سے مصرعے کے آخر میں فعل رہے برمحل نہیں۔

ص۲۹ حواسوں پر اس کو ہے وہ دسترس جو چھوے کو اعضا پر ہے اپنے بس

سب اندر سمیٹے جو کھٹکا ہوا ذرا بھی جو دھڑکا خطر کا ہوا!

''خطر کا دھڑکا ہوا'' سے میرے کان آشنا نہیں۔ ''دھڑکا لگا ہوا تھا'' ضرور پڑھا ہے۔ میرے خیال میں یہ مسامحت صرف حد سے زیادہ عجلت پسندی کا کرشمہ ہے ورنہ کوئی محتاط شخص اس طرح دادِ زبانی دانی نہیں دے سکتا۔ اس کے علاوہ اصل مفہوم تیسرے مصرعے میں مکمّل ہو گیا ہے۔ چوتھا مصرعہ جس میں یہ عیب ہے، ویسے بھی حشو مطلق ہے۔

ص۳۰ غلط کاریاں ہیں نہ نفسانیت وہ انسان ہے فخر انسانیت

رشی بھی وہی ہے وہی ہے مُنی سزا وار کہلانے کا ''آدمی''!

دونوں شعر تعقید کا شاہکار ہیں۔ پہلے شعر کی نثر یوں ہوگی: ''وہ انسان فخرِ انسانیت ہے جس

میں نہ غلط کاریاں ہیں نہ نفسانیت''۔ دوسرے شعر کی نثر اس طرح ہوگی: ''وہی شخص آدمی کہلانے کا سزاوار ہے اور وہی رشی ہے ومنی''، لیکن ان مطالب کو جس طرح ادا کیا گیا ہے اس سے ایک عجیب عدم قدرتِ بیان ظاہر ہوتی ہے، جو ایک ایسے شخص کے شایاں نہیں، جس کی عمر اسی میدان کی سیاحی میں گزری ہو۔

ص ۳۱ مگر نفس کا اپنے بندہ جو ہے وہ جاہل ہے اس کو نہیں علم سے
دلِ مطمئن سے وہ محروم ہے غلط کوش و محزون و مغموم ہے

پہلے شعر کے دوسرے مصرعے میں ایک قابلِ توجہ خلا ہے، پوری عبارت یوں ہوگی: ''وہ جاہل ہے اس کو علم سے کوئی تعلق نہیں''۔ جب تک کوئی تعلق یا اس کے مرادف کوئی لفظ نہ آئے اُس وقت تک شعر مہمل رہے گا۔

ص ۳۷ کرو کام بھی اور قربانیاں اگر چاہتے ہو فراوانیاں

جس طرح کام کے بعد بھی آیا ہے اسی طرح قربانیاں کے بعد بھی آنا چاہیے اس کے بغیر شعر فصاحت سے محروم معلوم ہوتا ہے۔

ص ۴۱ نہ رکھ دھیان میں نفع و بہبود کو یہ کہہ کر جو ہونا ہے انجام ہو!
اس انداز سے بے دھڑک جنگ کر شکوک اور اوہام سے در گزر!

تیسرے مصرعے میں اس انداز کہہ کر جس انداز کی طرف اشارہ کیا گیا ہے اس کا بعد کے اشعار میں کہیں ذکر نہیں، اصل بات صرف اتنی ہے کہ ''سود و زیاں کا خیال چھوڑ کر بے دھڑک جنگ شروع کر اور سارے شکوک و اوہام چھوڑ دے''۔ بہ ہر طور یا تو ''اس انداز'' کو خارج کر کے کوئی اور فقرہ لکھا جائے یا پھر اس بات کا ذکر ہونا چاہیے کہ وہ انداز کیا ہے۔

ص ۴۲ حواسوں سے ہے جس عمل کا لگاؤ محبت کو نفرت سے ہوگا لگاؤ
کبھی ان کے پھندے میں آنا نہیں تری راہ کردیں نہ کھوٹی کہیں
نہ کوتاہی اس میں ذرا کیجیے خود اپنا ہی فرض آپ ادا کیجیے

پہلے شعر کا مصرعۂ ثانی دائرۂ فہم سے خارج ہے، اگر ان دونوں شعروں کا مطلب نثر میں

لکھا جائے تو غالباً یہ ہوگا کہ ''جن اعمال کا تعلّق حواسوں سے ہے، خواہ وہ محبت سے متعلّق ہوں یا نفرت سے، ان کے پھندے میں کبھی نہ آنا۔ ایسا نہ ہو کہ وہ تیری راہ کھوٹی کر دیں''۔ اس اعتبار سے دوسرا مصرعہ ایسا معلّق ہے کہ اس سے یہ مفہوم ذہن نشین نہیں ہوتا۔

تیسرے مصرعے میں ''نہیں'' غیر ضروری ہے، اس کے بجائے نہ آنا چاہیے: ''ان کے پھندے میں کبھی نہ آنا'' کہا جائے نہ کہ ''پھندے میں کبھی نہیں آنا''۔ جناب اثر اپنے مضامین میں فصاحت و لطافتِ زبان کی دہائی دے کر دوسروں پر انگشت نمائی کرتے ہیں لیکن وہ اگر ذرا غور سے ملاحظہ فرمائیں تو ان کے اپنے شعری فرمودات میں فصاحت و لطافت قدم قدم پر مجروح ملے گی۔

تیسرے شعر کے مصرعۂ ثانی میں ''خود'' اور ''ہی'' دونوں زائد ہیں یا اگر کچھ رعایت برتی جائے تو ''ہی'' کو فٹ کیا جاسکتا ہے۔ لیکن ''خود'' پھر بھی زائد رہے گا۔ اس کی نثر یوں ہوگی: ''اپنا فرض آپ ادا کیجیے'' لیکن اگر اس کو اس طرح کہا جائے کہ ''خود اپنا فرض آپ ہی ادا کیجیے'' تو ایک مضحکہ خیز بات ہوگی۔

ص ۴۳ پھسل کر یہیں گرتے عاقل بھی ہیں کہ عاقل کسی وقت غافل بھی ہیں

پہلے مصرعے میں بھی بہت بے محل آیا ہے، دوسرے مصرعے میں ''غافل بھی ہیں'' کافی نہیں۔ ''ہو جاتے ہیں'' ہونا چاہیے۔ نیز ابتدائے مصرعۂ ثانی میں کاف علّتِ فارسی کا آیا ہے جو مناسب نہیں، اردو میں عموماً اس کا ترجمہ کیوں کہ لایا جاتا ہے۔ حرفِ علّت فارسی کو اردو میں بھی ویسے ہی استعمال کرنا بے جوڑ سی بات ہے۔

ص ۴۷ کیا تجھ پہ مدّت کے بعد آشکار اساطیں کا افسانۂ زر نگار
نہیں نغز و شیریں کوئی ایسا راز کہ خود نغمہ ہے اور نغمہ نواز
یہ واقف ہوں تو ہے پجاری مرا سراپا ستایش، مجسّم وفا!

دوسرے شعر کا مطلب معلّق ہے، اس میں اتنے مقدرات ہیں کہ مابعد و ماقبل کوئی ربط نہیں رہا۔ اس کے مصرعۂ اوّل میں کہا گیا ہے کہ ''نغز و شیریں کوئی ایسا راز نہیں'' لہٰذا دوسرے مصرعے میں یہ ہونا چاہیے کہ ''جو تجھ کو بتایا نہ گیا ہو'' لیکن اس کے بجائے نغمہ اور

نغمہ نواز کا ذکر کیا گیا ہے جن سے مصرعۂ اولا کو کوئی نسبت نہیں۔ اس کے علاوہ راز کی صفت نغز اور شیریں بھی محلِ نظر ہے۔ سرمدی اسرار و کیفیات کو نغز و شیریں کہنا کوئی عمدہ یا بلند بات نہیں۔ راز کا شیریں ہونا کم از کم میں نے پہلی بار دیکھا ہے گو یا یہ بھی میٹھا میٹھا درد ہے۔

ص ۴۹ بدی پھیل جاتی ہے جب دور دور تو اس وقت ہوتا ہے میرا ظہور!

جو ہیں نیک ان کی مدد کام ہے بدوں کو تباہی کا پیغام ہے

کہ نیکی کا ہو پھر جہاں میں رواج رہ راست پر آئے بگڑا سماج

دوسرے شعر کے پہلے مصرعے میں کام سے پہلے میرا کا اضافہ ہونا چاہیے یعنی ''جو نیک ہیں ان کی مدد کرنا میرا کام ہے''۔ اسی شعر کے مصرعۂ ثانی میں کہا گیا ہے کہ ''بدوں کی تباہی کا پیغام ہے'' کون تباہی کا پیغام ہے، اس کا کوئی ذکر نہیں، یا تو یہ ہونا چاہیے کہ ''میں بروں کے لیے تباہی کا پیغام ہوں'' یا یہ کہ ''میرا وجود تباہی کا پیغام ہے''۔ اس اضافے کے بغیر بات مکمل نہیں ہو سکتی۔

آخری شعر کے دوسرے مصرعے میں ''بگڑا سماج'' کے بجائے اگر ''بگڑا ہوا سماج'' ہوتا تو زبان کے اعتبار سے انسب ہوتا۔ میں یہ بات پھر دُہراؤں کہ یہ تصنیف جناب اثر جیسے سال خوردہ سخن سنج اور مستند زبان داں کی ہے اس لیے ان ساری باتوں کی رعایت لازمی ہے کیوں کہ مستندین کی ہر بات سند میں پیش کی جاتی ہے۔ اگر وہی ایسے اجتہادات فرمائیں تو پھر کس کو ٹوکا جائے گا۔ ایک صاحبِ اعتبار کے لیے لازمی ہے کہ وہ ہر نامناسب بات کو ناروا سمجھ کر زبان و اسلوب کے بلند معیار کو پیش نظر رکھے۔

ص ۵۰ طریقے جدا ہیں جدا ہیں چلن مری راہ میں ہونے کے گامزن

پورا شعر تعقید کا بدترین مظاہرہ ہے۔ اس کی نثر اس طرح ہوگی: ''میری راہ میں گامزن ہونے کے طریقے مختلف ہیں''۔ اس شعر پر جس طرح مشقِ ستم کی گئی وہ لکھنؤ کی دبستانی فصاحت سے داد طلب ہے۔

ص ۵۰ فنا میرے جوہر کو اصلاً نہیں کہ خواہش سے مجھ کو علاقہ نہیں

دوسرے مصرعے میں کاف علتِ فارسی ہے جس کو ذکر کیا جا چکا ہے۔

ص ۵۳ عمل اس سے ہوتا نہیں وہ کہ جو ملوث کرے روح آزاد کو!

مصرعۂ اوّل میں وہ اور کہ دونوں زائد ہیں۔

ص ۵۴ پجاری ہیں جس طور سے مختلف طریقے ہیں قربانی کے مختلف

دوسرے مصرعے کی ابتدا میں ''ویسے ہی'' یا اس کا ہم معنی کوئی لفظ آنا چاہیے یعنی جس طرح پجاری مختلف ہیں ویسے ہی قربانی کے طریقے بھی مختلف ہیں۔

ص ۵۷ مگر ملتی اُس دم ہے یہ برتری میسّر ہو آگاہ کی رہبری

سعادت جہاں علم کو مل گئی غلط کاریوں کی بھی تلخی مٹی!!

پہلے شعر کا دوسرا مصرع صحیح نہیں، شعر کا مفہوم یہ ہے کہ ''مگر یہ برتری اس وقت مل سکتی ہے جب کسی مردِ آگاہ کی رہبری میسّر ہو'' اس لیے جب تک دوسرے مصرعے میں جب اور مردِ آگاہ کا اضافہ نہ کیا جائے، یہ مفہوم پیدا نہیں ہوسکتا۔ دوسرے شعر کے مصرعۂ ثانی میں بھی زائد ہے اور غلط بھی کا مطلب تو یہ ہے کہ اس سے پہلے کسی اور مٹنے والی چیز کا بیان ہو چکا ہے حالاں کہ ایسا نہیں، مطلب صرف اس قدر ہے کہ جب انسان کو علم کی سعادت نصیب ہو جاتی ہے تو غلط کاریوں کی تلخی مٹ جاتی ہے، اس کے لیے بھی کوئی ضرورت نہیں۔

ص ۵۸ جو ڈھونڈے گا پائے گا اک دن ضرور جو کامل ہے اکمل نہیں اس سے دور

اندازِ بیان کی وجہ سے معلوم ہوتا ہے کہ اکمل شاید کسی مرتبے کا نام ہے حالاں کہ یہ اسم مبالغہ ہے۔

ص ۶۶ وہ خوشیاں جو دم میں فنا ہوگئیں وہ ذی ہوش کا دل لبھاتی نہیں

''فنا ہوگئیں'' کے بجائے ''فنا ہوجاتی ہیں'' یا ''فنا ہوجائیں'' ہونا چاہیے۔ ''فنا ہوگئیں'' یہاں غلط ہے۔

ص ۷۱ جہاں راستی جلوہ افگن رہے بجز راستی کس کا مسکن رہے

دوسرے مصرعے میں ''وہاں'' کی کمی ہے، مصرعۂ اوّل کے جہاں کے اعتبار سے وہاں

ضروری ہے۔

ص ۷۲ اثاثہ نہیں مال و دولت نہیں میسّر مگر کون نعمت نہیں

"کون نعمت" کے بجائے "کون سی نعمت" ہونا چاہیے۔ قاعدہ یہ ہے کہ ذی روح کے ساتھ کون آتا ہے اور غیر ذی روح کے ساتھ کون سا۔ یہ ایک مسلمہ قاعدہ ہے۔ اثر صاحب کو کون کہہ سکتا ہے، ہاں اگر کوئی نومشق شاعر ہوتا تو یہی کہا جاتا کہ غریب کو رموزِ اہلِ زبان کیا معلوم!

ص ۷۳ جگہ چاہیے صاف ستھری بہت تو بیٹھک نہ اونچی نہ نیچی بہت

تو کے بجائے اور کا محل ہے۔ یعنی "اور بیٹھک نہ اونچی ہو نہ بہت نیچی"۔

ص ۷۵ جہاں جس کا ایسا ہے طرزِ عمل کہ پڑتا نہیں آتما میں خلل!
حقیقت سے اس کو ہوئی آگہی خیالات کا روح مرکز رہی

پہلے شعر کے مصرعۂ اوّل میں جہاں زائد ہے۔

ص ۷۸ میں ہی زندگی ہوں ہر اک زندہ میں میں ہی تابنا کی ہوں تابندہ میں

یہ بات صاف طور سے ظاہر ہے کہ دونوں مصرعوں میں تناسب بیان قائم نہیں رہ سکا۔ پہلے مصرعے میں ہر اِک آیا ہے، جس کو دوسرے مصرعے میں بھی آنا چاہیے۔

ص ۸۴ زمیں آب و آتش ہوا، چار ہیں پھر اَثیر، بدھی، من، اہنکار ہیں
انھیں آٹھوں سے ہے جہاں کی نمود نہ ہوں یہ تو ہے حرف مہمل وجود

پہلے شعر میں عناصر اربعہ کا ذکر ہے جس میں آب، آتش، ہوا، تو ٹھیک ہیں لیکن خاک کے بجائے زمین لایا گیا ہے جو عجز شاعرانہ کا عریاں اعتراف ہے۔ دوسرے یہ کہ اس میں "ہیں" کی خبر غائب ہے۔ زمین آب و آتش ہوا چار ہیں کیا چار ہیں؟ اس کا کوئی تذکرہ نہیں۔ چوں کہ عناصر کا تذکرہ ہے، اس لیے لفظ عناصر آنا چاہیے۔ اس کے علاوہ دونوں مصرعوں میں "ہیں" بے کار ہے، اگر ان دونوں اشعار کی نثر کریں، تو یوں ہوگی: "زمین، آب، آتش، ہوا اور اَثیر، من، بدھی، اہنکار، انھیں آٹھوں سے جہاں کی نمود ہے، اس طرح دونوں مصرعوں کے فعل ناقص، بیکار نظر آتے ہیں۔

ص ۸۴ مُجھی سے ہے مضمر بھی ان میں فساد خرابی پہ قائم ہے ان کی نہاد
مصرعۂ اوّل میں بھی بے محل آیا ہے۔ جس سے ایک قسم کی طفلانہ تعقید پیدا ہوگئی ہے۔

ص ۹۵ چمک شعلۂ مہر سے بھی سوا کہ وہ تو فقط زر ہے پگھلا ہوا!
''پگھلا ہوا زر'' فصاحت کو دور سے سلام کر رہا ہے۔ زر ایسا فارسی لفظ ہے جو فارسی ترکیب کے ہی ساتھ کھپتا ہے، اس کو ترکیب مہند کے ساتھ لانا فصاحت کی طرف سے آنکھیں پھیر لینا ہے۔

ص ۹۰ مجھے علم سب کا میں سب کا سبب ہوا جو کہ ہوگا کہ ہوتا ہے اب
ص ۹۲ دم مرگ دھونے کو نیکوں کے پاپ انھیں دیتے درشن ہیں کس طرح آپ
پہلا شعر سستیِ بندش کا بہت اعلا کرشمہ ہے اور دوسرا شعر تعقید کا، دونوں شعر زبانِ حال سے اپنے مصنّف کی بے نیازی کی داستان بیان کر رہے ہیں خصوصاً پہلے شعر کا دوسرا مصرعہ ''ہوا جو کہ ہوگا، کہ ہوتا ہے اب''۔ اس اندازِ بیان پر فصاحت بلائیں لیتی ہوئی نظر آتی ہے اور زبان کی دیوی آفرینی و مرحبا کے نعرے بلند کرتی ہے۔

ص ۱۰۱ نظر میں یہ جس کی ہوئے نا قبول نہیں اس کو نعمت یقیں کی حصول
حصول کا صرف بہت بے محل ہے۔ ''یقین کی نعمت حصول نہیں'' یہ جملہ زبان کے کسی سانچے میں فٹ نہیں بیٹھتا، نہ اس طرح بولتے ہیں اور اس طرح لکھتے ہیں۔ اس کے بجائے حاصل آنا چاہیے یعنی ''یقین کی نعمت حاصل نہیں'' یا پھر اس کو اس طرح لکھا جائے: ''اس کے لیے نعمتِ یقیں کا حصول ممکن نہیں''۔

ص ۱۰۴ دعا بھی ہوں قربانیاں بھی ہوں میں جو پتروں کو دیں روٹیاں بھی ہوں میں
میں ہی دوب، گھی اور شعلہ بھی ہوں میں ہی منتر اور جلنے والا بھی ہوں
پہلے شعر کے دوسرے مصرعے میں ''وہ روٹیاں'' ہونا چاہیے۔ وہ کی کمی نظر طلب ہے۔ دوسرے شعر کے دونوں مصرعوں کے آخر میں اگر ''ہوں'' کی بجائے ''میں لایا جائے تو پہلے شعر کی مناسبت سے انسب ہے، جیسا کہ اس کے بعد چوتھے شعر میں وہ لکھتے ہیں:
محافظ بھی میں اور مخالفت بھی میں یہاں سے وہاں تک فقط میں ہی میں

ص ۱۰۵ مجھی سے ہے یہ جوش وطغیانِ زیست مجھی سے ابلتا ہے طوفانِ زیست

مجھی میں چھپا اس کا سوتا بھی ہے مجھی میں یہ سب جذب ہوتا بھی ہے

آخری شعر کے دونوں مصرعوں میں ''بھی'' زائد ہے۔

ص ۱۰۶ جنھیں ویدوں کی تہری تعلیم ہے کہ حکمت پہ مبنی یہ تقسیم ہے

دوسرے مصرعے کی ابتدا میں جب تک ''وہ جانتے ہیں'' نہ لایا جائے، مفہوم مکمّل نہیں ہوسکتا، فاعل اس طرح حذف کردینا صحیح نہیں۔

ص ۱۰۸ صلہ کام کا دینے والا ہوں میں کہ قربانیاں لینے والا ہوں میں

ص ۱۰۹ پس ارجن یہ لازم ہے تو جو کرے پیے، کھائے یا کوئی قربانی دے

پہلے شعر میں کاف علّتِ فارسی کا استعمال حسبِ مذکور سابق محلِ نظر ہے۔ دوسرے شعر میں ''پیے کھائے'' کی بلاغت فصحائے اردو سے دادطلب ہے۔

ص ۱۱۰ یہیں تک نہیں کوئی بدکار اگر خیالات میں اپنے دے مجھ کو گھر

''خیالات میں اپنے دے مجھ کو گھر'' معلوم نہیں کہ یہ کس دبستان کی زبان ہے۔ یقین نہیں آتا کہ لکھنؤ میں اسی طرح بولتے ہوں گے!!

مضمون خاصا طویل ہوگیا، لیکن ابھی نصف کتاب باقی ہے۔ اس نصفِ اوّل سے اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ نصفِ آخر میں کیا کیا نہ ہوگا، حیرت ہے کہ ایک مستند زبان داں کے یہاں اتنی غلطیاں اور خامیاں کس طرح موجود ہیں، اس سلسلے میں ایک بات میری سمجھ میں آئی ہے۔ جناب آثر نے ابتدائے کتاب میں تصریح کردی ہے کہ یہ ترجمہ جو ۲۲۴ صفحات پر مشتمل ہے، صرف چھے سات ہفتوں کی محنت کا نتیجہ ہے۔ ظاہر ہے کہ اتنی عظیم الشان فلسفیانہ تصنیف کے ترجمے کے لیے اتنی سی مدت کم اور بہت کم ہے۔

دنیا کی ہر چیز کے معیار میں تغیرات وانقلابات سے کمی بیشی ہوسکتی ہے لیکن ادب کا معیار کبھی نہیں گرسکتا۔ چھے سات ہفتوں کی قلیل مدت میں ایسی کتاب کا ترجمہ کرنا جو اپنی فلسفیانہ تعلیمات کے باعث الہامی کتاب سمجھی جاتی ہو، اس کتاب پر یا اپنے آپ پر ستم کرنا ہے۔ کتاب میں اتنی غلطیوں کی یہی وجہ ہے کہ مرزا صاحب نے جلد سے جلد اس کام کو

نپٹا دینا چاہا۔ آخر میں ایک مختصر سی بات اور عرض کردوں۔

فنِ شاعری میں ایطائے جلی بہت بڑا عیب سمجھا جاتا ہے اور محتاط شعرا ہمیشہ نہایت سختی کے ساتھ اس پر نظر رکھتے ہیں۔ بدقسمتی سے میں اس لایعنی پابندی کو مہمل سمجھتا ہوں اور آج تک اس قیدِ بے مصرف کا فائدہ میری سمجھ میں نہ آسکا، لیکن جو لوگ اس کو تسلیم کرتے ہیں ان کے لیے اس کی پابندی بہر حال لازمی ہے۔ جناب اثرؔ اس پابندی کے قائل ہیں لیکن حیرت کی بات یہ ہے کہ اپنی اس تصنیف میں انھوں نے اس کا کوئی خیال نہیں رکھا، حد یہ ہے کہ بعض شعروں میں حروف الحاقی کی تکرار کے بجائے الفاظ قافیے کی بجنسہٖ تکرار ہے، جو نہایت قبیح و فحش غلطی ہے۔

ہندی مصادر میں ایطا تسلیم کیا جاتا ہے اور ان کے امر پر اس کا انحصار ہوتا ہے۔ یہاں مناسب معلوم ہوتا ہے کہ جناب اثرؔ ہی کا ایک فتوا نقل کردیا جائے جس سے دونوں باتیں (یعنی ان کا ایطا کو عیب ماننا اور مصادرِ ہندی میں ایطا کا وجود) واضح ہوجائیں۔ وہ اپنی کتاب چھان بین کے ایک مضمون ''حضرت فراقؔ کی شاعرانہ تعلّیاں'' میں کلامِ فراقؔ پر تنقید کرتے ہوئے صفحہ ۲۷۶ پر لکھتے ہیں:

''مثال میں وہ غزل پیش کی جاسکتی ہے جس کا مطلع ہے:

تقدیر منزلوں کی جگاتے چلو اے رہروانِ راہِ محبت بڑھے چلو

جس کے کان ذرا بھی سدھے ہوئے ہیں... فوراً محسوس کرے گا کہ موجودہ قوافی کی ایطائیت سے قطع نظر اگر قوافی جگاتے، مٹاتے وغیرہ ہوتے''۔

اسی مضمون میں دوسری جگہ لکھتے ہیں:

''ایک غزل کا مطلع ہے:

جو کچھ بھی ہو دل میں سب کہیں ہم وہ کچھ نہ کہیں تو کیا کریں ہم

اس سے قطع نظر کہ ان قوافی میں ایطائے جلی ہے''۔

ایک اور اقتباس دیکھیے۔ اسی کتاب پر صفحہ ۳۰۰ پر وہ مصنف روپ کے عیوب گناتے

ہوئے لکھتے ہیں:

"(ا) رباعی میں حسن قافیہ نہایت ضروری ہے۔ روپ کی بیش تر رباعیاں اس حُسن سے محروم ہیں۔ ایطا سے درگزر کرتا ہوں، کیوں کہ فراق صاحب نے اعترافاً معذرت کردی ہے"۔

لیکن یہی آثر صاحب اپنی تصنیف میں جس فراخ دلی کے ساتھ اس عیب سے دست و گریباں ہوئے ہیں وہ قابلِ عبرت ہے۔ چند اشعار ملاحظہ ہوں:

تو چھونا ہو سننا ہوں یا دیکھنا — کہ ہو کھانا، یا پینا، یا سونگھنا
وہ ہو سانس لینا کہ دم سادھنا — سفر یا حضر سونا یا جاگنا!
کرم اس کا یکساں رفیقوں پہ ہے — شناساؤں اور اجنبیوں پہ ہے
جو دکھ درد سب کا مٹاتا رہے — نقوش خودی کو مٹاتا رہے
ہر اک خواہش و فعل ہے معتدل — ہر اک شغل اور کھیل ہے معتدل
سویرے سے بستر پہ جا لیٹنا — سویرے سویرے سے اٹھ بیٹھنا
مجھی سے تڑپ ہے مجھی سے تپش — مجھی سے ہے رم اور مجھی سے کشش
وہاں پہنچا جنت جو پرشوں کی ہے — یہی اکش آرم بھی ویدوں کی ہے
نہیں کوئی مشکل سمجھنا انھیں — سمجھ کر ہے مشکل برتنا انھیں
میں ہتھیاروں میں بحرِ سوزندہ ہوں — تپان و روان و خروشندہ ہوں

اس روپ میں میں وقت ہوں میں وقت کشندہ
اک شعلۂ جوالا ہوں اک برقِ جہندہ

دیا ہے ہوا سے جو محفوظ ہے — یوں ہی دل بھی یوگی کا محفوظ ہے
شمار اس کا نیکوں ہی میں چاہیے — وہ راست پر آگیا جانیے

یہ کل ۱۳ شعر ہیں جو سرسری مطالعے سے نوٹ کر لیے گئے اور میرا خیال ہے کہ تھوڑے سے تفحص سے ان میں اضافہ ہوسکتا ہے، جس چیز کے استعمال پر دوسروں پر عیب رکھا جائے اس کا خود ارتکاب عجیب ستم ظریفی ہے۔

غرض نغمۂ جاوید ایسی تصنیف ہے جس میں حسنِ بیان و حسنِ زبان دونوں کو نظر انداز کر دیا گیا ہے۔ میرا خیال ہے کہ اگر اب بھی آثر صاحب اس پر نظرِ ثانی فرما کر اس کے نقائص و اسقام دور کر دیں اور ذرا کاوش سے کام لیں تو یہ ترجمہ ایک اچّھا ترجمہ ہو سکتا ہے۔ موجودہ صورت میں تو ادبی اعتبار سے اس کی کوئی قدر و قیمت نہیں۔

★★★

[رسالہ شاعر (بمبئی) اپریل ۱۹۵۳ء، صفحہ ۲۱ تا ۲۶]

(بہ شکریہ پروفیسر حسن عباس، شعبۂ فارسی بنارس ہندو یونی ورسٹی، وارانسی)

○

"دستِ صبا" پر ایک نظر*

مشہور شاعر و ادیب فیض احمد فیضؔ کا جدید مجموعۂ کلام پیش نظر ہے۔ فیضؔ ترقی پسند گروپ کے بہترین شاعر سمجھے جاتے ہیں اور اس میں شک نہیں کہ ان کے یہاں جو شگفتگی ہے اس سے بہت سے شاعر محروم ہیں۔ وہ دوسروں کی طرح غمِ دوراں کے دور سے تماشائی نہیں بل کہ اس کے آہنی شکنجے میں پابند ہیں۔ لیکن ان کے بیانِ غم میں ان کے ذاتی الم و تاثرِ غم کا کوئی شائبہ نہیں ملتا اور نہ اس میں وہ غم آفریں عناصر ملتے ہیں جن سے مصیبت کا طویل احساس پیدا ہو جاتا ہے۔ مزید قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ ان کے یہاں کسی موقعے پر غیر قابو یافتہ جذباتیت اور لہجے کی درشتی نہیں پیدا ہوتی۔ یہ ایسی خصوصیات ہیں جن سے اچھے اچھے شاعر محروم رہتے ہیں۔ آج کل غمِ دوراں کا بیان ایک شیوۂ عام ہو گیا ہے۔ ہر شخص اس کو سنّتِ شاعری سمجھ کر اونچی سے اونچی لے میں الاپتا ہے۔ لیکن ہوتا یہ ہے کہ زندگی عموماً اس جوہرِ لطیف سے خالی ہوتی ہے۔ لہٰذا یہ بیان اثر سے خالی رہتا

☆ "تحریک" دہلی سے مارچ ۱۹۵۳ء میں جاری ہوا۔ پرنٹر، پبلشر اور پروپرائٹر: گوپال متل، مطبع: یونین پرنٹنگ پریس دہلی، ٹائٹل: فائن پریس، دہلی۔ مرتبین: گوپال متل، مخمور سعیدی، پریم گوپال متل۔ قیمت سالانہ: دس روپے، فی پرچہ: ایک روپیہ۔ ماہنامہ "تحریک"، 9 انصاری مارکیٹ، دریا گنج، نئی دہلی سے جاری کردہ۔

بیس سالہ انتخاب نمبر، ص ۱۱۴-۱۲۵، مئی ۱۹۵۴ء

ہے۔صرف ہنگامہ آفرینی کا فرض ادا ہو جاتا ہے اور ترقّی پسندی کی سند ہاتھ آجاتی ہے۔

فیض کی خوبی یہ ہے کہ وہ قید و بند کی افتاد سے پہلے جس طرح شعلہ نوائی کرتے تھے اور ان کے یہاں جو رجائیت تھی وہی آج بھی قائم ہے، بل کہ اس حادثے نے ان کے کلام میں اجتماعی جدوجہد کا مسرّت آفریں پہلو اور زیادہ تابناک کر دیا ہے اور ان کے لہجے میں وہ تلخی نہیں پیدا ہوئی جس سے تاثیر دور بھاگتی ہے۔

اس مجموعے میں اٹھارہ نظمیں ہیں، آٹھ قطعے ہیں اور چودہ غزلیں ہیں۔ میں ان اصنافِ سہ گانہ کا ایک سرسری جائزہ لیتا ہوں۔

منظومات: اس مجموعے میں فنّی نقطۂ نظر سے بعض نظمیں نہایت معمولی ہیں جیسے شاعر کو اور کوئی کام نہیں تھا۔ اس نے وقت گزاری کے لیے یہ نظمیں ہی لکھ ڈالیں۔ مثال کے طور پر طوق و دار کا موسم، ترانہ، شیشوں کا مسیحا کوئی نہیں، لوح و قلم کو پیش کیا جاسکتا ہے۔ نیز ان میں سے بعض نظموں پر غزل کا رنگ اتنا غالب ہے کہ وہ نظمیں معلوم ہی نہیں ہوتیں۔ غزل و نظم کے علاوہ ایک تیسری چیز بن گئی ہیں۔ مثلاً ایک نظم نقل کرتا ہوں جس کا عنوان ہے ''طوق و دار کا موسم'':

روش روش ہے وہی انتظار کا موسم — نہیں ہے کوئی بھی موسم بہار کا موسم
گماں ہے دل پہ غمِ روزگار کا موسم — ہے آزمایشِ حُسنِ نگار کا موسم
خوشا نظارۂ رخسارِ یار کی ساعت — خوشا قرار دلِ بے قرار کا موسم
حدیثِ بادہ و ساقی نہیں تو کس مصرف — خرامِ ابرِ سرِ کہسار کا موسم
نصیحت صحبتِ یاراں نہیں تو کیا کیجیے — یہ رقصِ سایۂ سرد و چنار کا موسم
یہ دل کے داغ تو دکھتے تھے یوں بھی پر کم کم — کچھ اب کے ہے اور ہجرانِ یار کا موسم
یہی جنوں کا یہی طوق و دار کا موسم — یہی ہے جبر یہی اختیار کا موسم

دوسری منظومات میں سے صبحِ آزادی، دو آوازیں، سیاسی لیڈر کے نام، اے دلِ بیتاب ٹھہر، نثار میں تیری گلیوں پہ، نسبتاً اچھی نظمیں ہیں۔ ''دو آوازیں'' کا ایک اقتباس دیکھیے:

اب اور کسی فردا کے لیے ان آنکھوں سے پیماں کیجیے
کس خواب کے جھوٹے افسوں سے تسکینِ دلِ ناداں کیجیے

جینے کے فسانے رہنے دو اب ان میں الجھ کر کیا لیں گے
اک موت کا دھندا باقی ہے جب چاہیں گے نپٹا لیں گے
یہ تیرا کفن وہ میرا کفن، یہ تیری لحد وہ میری ہے

کیا اچھا اندازِ بیان ہے۔ زورِ بیان کے اعتبار سے ابتدائے کلام کے یہ دو شعر قابلِ داد ہیں:

متاعِ لوح و قلم چھن گئی تو کیا غم ہے
کہ خونِ دل میں ڈبو لی ہیں انگلیاں میں نے
زباں پہ مہر لگی ہے تو کیا کہ رکھ دی ہے
ہر ایک حلقۂ زنجیر میں زباں میں نے

صبحِ آزادی کا اقتباس دیکھیے:

سنا ہے ہو بھی چکا ہے فراقِ ظلمت و نور
سنا ہے ہو بھی چکا ہے وصالِ منزل و گام
بدل چکا ہے بہت اہلِ درد کا دستور
نشاطِ وصل حلال و عذابِ ہجر حرام

جگر کی آگ، نظر کی امنگ، دل کی جلن
کسی پہ چارۂ ہجراں کا کچھ اثر ہی نہیں
کہاں سے آئی نگارِ صبا کدھر کو گئی
ابھی چراغِ سرِ رہ کو کچھ خبر ہی نہیں

"اے دلِ بیتاب ٹھہر" کا ایک اقتباس دیکھیے، زورِ بیان و حسنِ تشبیہ قابلِ داد ہے:

تیرگی ہے کہ امنڈتی ہی چلی آتی ہے
شب کی رگ رگ سے لہو پھوٹ رہا ہو جیسے
چل رہی ہے کچھ اس انداز سے نبضِ ہستی
دونوں عالم کا نشہ ٹوٹ رہا ہو جیسے

رات کا گرم لہو اور بھی بہہ جانے دو
یہی تاریکی تو ہے غازۂ رخسارِ سحر
صبح ہونے ہی کو ہے اے دلِ بیتاب ٹھہر

لیکن ان کے یہاں بالعموم دو ایسی خامیاں ملتی ہیں جنھوں نے معیار و حسنِ ادا کے اعتبار سے اس مجموعے کو ناقابلِ اعتنا بنا دیا ہے اور اچھی نظموں کو بھی مجموعی طور پر حُسن سے محروم کر دیا ہے۔ پہلی بات تو یہ ہے کہ ان میں قدم قدم پر زبان و بیان کی ایسی فاحش غلطیاں ملتی ہیں جن سے سارا حُسن خاک میں مل جاتا ہے جس کو آگے چل کر ذرا تفصیل سے لکھوں گا۔ نیز استعارہ اور تشبیہ اور صنعتی الفاظ کے انتخاب میں جگہ جگہ ایسی بدعتیں سامنے آتی ہیں جن سے نظم کے صوتی تناسب اور حُسن ہیئت کا سلسلہ ایک دم ختم ہو جاتا ہے۔

صفت اور تشبیہ و استعارہ میں ہمیشہ وجہِ شبہ اور وجہِ جامع کا لحاظ رکھا جاتا ہے اور اگر ان چیزوں کا لحاظ نہ رکھا جائے تو پھر تشبیہ و استعارہ ہو یا صفت، یہ سب چیزیں بھپتی بن جاتی ہیں۔ جدید شعرا میں یہ مرض عام ہے اور فیضؔ کے یہاں یہ عیب ضرورت سے زیادہ پایا جاتا ہے۔ بعض مقامات پر تو محسوس ہوتا ہے کہ انھوں نے اردو کے اسالیبِ بیان سے منہ موڑ کر انگریزی محاورات و مرکبات کا لفظی ترجمہ کر دیا ہے۔ ایسی چند مثالیں نقل کرتا ہوں:

اس بزم میں اپنی مشعلِ دل بسمل ہے تو کیا رخشاں ہے تو کیا

اس در سے بہے گا تری رفتار کا سیماب

فکرِ دلداریِ گلزار کروں یا نہ کروں

لو شوق کی ترسی ہوئی شب ہو گئی آخر

جس میٹھے نور اور کڑوی آگ سے

جب خونِ جگر برفات بنا اور آنکھیں آہن پوش ہوئیں

دوسری خامی یہ کہ آخر نظم تک زورِ بیان اور حُسنِ تناسب یکساں قائم نہیں رہتا۔ ایک بند نہایت بلند ہے، دوسرا نہایت پست۔ ایک شعر بہت اچّھا ہے، دوسرا بہت بُرا۔ اس طرح پوری نظم تناسب سے محروم ہو جاتی ہے۔ یہ ایسی خامی ہے جس سے کوئی نظم کبھی مکمّل نہیں ہو سکتی۔ مثلاً ان کی نظم ''نثار میں تری گلیوں پہ'' کا پہلا بند ہے:

نثار میں تری گلیوں پہ اے وطن کہ جہاں
چلی ہے رسم کہ کوئی نہ سَر اٹھا کے چلے
جو کوئی چاہنے والا طواف کو نکلے
نظر چرا کے چلے جسم و جاں بچا کے چلے
ہے اہلِ دل کے لیے اب یہ نظمِ بست و کشاد
کہ سنگ و خشت مقیّد ہیں اور سگ آزاد

اب اس کا دوسرا بند دیکھیے:

بہت ہے ظلم کہ دستِ بہانہ جو کے لیے
جو چند اہلِ جنوں تیرے نام لیوا ہیں
بنے ہیں اہلِ ہوس مدّعی بھی منصف بھی
کسے وکیل کریں کس سے منصفی چاہیں
مگر گزارنے والوں کے دن گزرتے ہیں
ترے فراق میں یوں صبح و شام کرتے ہیں

صاف ظاہر ہے کہ پہلے بند کے زورِ بیان کے مقابلے میں دوسرا بند نہایت کمزور ہے۔ تیسرا بند:

بجھا ہے روزنِ زنداں تو دل یہ سمجھا ہے
کہ تیری مانگ ستاروں سے بھر گئی ہوگی

چمک اٹھے ہیں سلاسل تو ہم نے جانا ہے
کہ اب سحر ترے رخ پر بکھر گئی ہوگی
غرض تصوّرِ شام و سحر میں جیتے ہیں
گرفتِ سایۂ دیوار و دَر میں جیتے ہیں

یہ بند پہلے کی طرح بڑی حد تک چست اور متوازن ہے لیکن اس کے بعد کا یہ چوتھا بند:

یونہی الجھتی رہی ہے ہمیشہ ظلم سے خلق
نہ ان کی رسم نئی ہے نہ اپنی ریت نئی
یونہی کھلائے ہیں ہم نے ہمیشہ آگ میں پھول
نہ ان کی ہار نئی ہے نہ اپنی جیت نئی
اسی سبب سے فلک کا گلہ نہیں کرتے
ترے فراق میں ہم دل بُرا نہیں کرتے

یہ بند دوسرے بند کی طرح سست اور غیر متوازن ہے اور تیسرے بند سے میل نہیں کھاتا۔ اس طرح پوری نظم غیر متوازن اور بے رنگ ہوگئی ہے۔ ایک اور مثال دیکھیے۔ ان کی مشہور نظم ''اے دلِ بیتاب ٹھہر'' کا پہلا بند ہے:

تیرگی ہے کہ امنڈتی ہی چلی آتی ہے
شب کی رگ رگ سے لہو پھوٹ رہا ہو جیسے
چل رہی ہے کچھ اس انداز سے نبضِ ہستی
دونوں عالم کا نشہ ٹوٹ رہا ہو جیسے
رات کا گرم لہو اور بھی بہہ جانے دو
یہی تاریکی تو ہے غازۂ رخسارِ سحر
صبح ہونے ہی کو ہے اے دلِ بیتاب ٹھہر

پورا بند نہایت چست ہے۔ اس میں سارے الفاظ ایسے آئے ہیں جن سے زورِ قوت اور عزم ولولہ کا اظہار ہوتا ہے۔ پہلے شعر میں ایک اچھی تشبیہ موجود ہے۔ نیز کسی جگہ بندش کی سستی یا حشو و زوائد کا وجود نہیں۔ اب دوسرا بند دیکھیے:

ابھی زنجیر چھنکتی ہے پسِ پردۂ ساز
مطلق الحکم ہے شیرازۂ اسباب ابھی
ساغرِ ناب میں آنسو بھی ڈھلک آتے ہیں
لغزشِ پا میں ہے پابندیِ آداب ابھی
اپنے دیوانے کو دیوانہ تو بن لینے دو
اپنے میخانوں کو میخانہ تو بن لینے دو
جلد یہ سطوتِ اسباب بھی اٹھ جائے گی
یہ گراں باریِ آداب بھی اٹھ جائے گی
خواہ زنجیر چھنکتی ہے چھنکتی ہی رہے

اس میں پہلے دو شعر کسی حد تک پُر زور ہیں (فحشِ اغلاط سے قطع نظر) لیکن تیسرا شعر نہایت سست ہے۔ اس بند میں ایک شعر زیادہ بھی ہے۔ لیکن مجموعی طور پر پورا بند پہلے بند کے مقابلے میں کمزور ہے۔ پہلے بند میں جو زورِ بیان اور چُستی ہے وہ اس میں مفقود ہے۔ پھر ٹیپ کے مصرعے پر آکر یہ احساس اور بڑھ جاتا ہے۔ اس کے علاوہ مطلق الحکم اور ساغرِ ناب کی بے معنی ترکیبوں نے اس کو اور بھی پست کر دیا۔ مختصر یہ کہ اس عیب سے ان کی اچھی نظمیں بھی حُسن سے محروم ہو گئی ہیں۔

قطعات: فنّی نقطۂ نظر سے مفہوم کو قطعہ کے سارے مصرعوں میں تقسیم ہونا چاہیے تاکہ پورا قطعہ مجموعی طور پر کسی مفہوم کو پیش کرے۔ لیکن ایسا بہت کم ہوتا ہے۔ بیش تر قطعات دو شعروں کا مجموعہ معلوم ہوتے ہیں۔ یہی بات فیضؔ کے قطعات میں ہے۔ اس کے علاوہ بعض قطعوں میں بھی اہمال پایا جاتا ہے۔ جدید شعرا اشعاریت کے ضرورت سے زیادہ شیدائی ہیں اور اس دھن میں وہ اتنے محذوفات اور مقدّرات فرض کر لیتے ہیں کہ مفہوم سمجھنا محال ہو جاتا ہے۔ مثال کے طور پر دو قطعے دیکھیے:

جان بیچنے کو آئے تو بے دام بیچ دی
اے اہلِ مصر وضعِ تکلّف تو دیکھیے

انصاف ہے کہ حکمِ عقوبت سے بیش تر
اک بار سوئے دامنِ یوسف تو دیکھیے

صبا کے ہاتھ میں نرمی ہے ان کے ہاتھوں کی
ٹھہر ٹھہر کے یہ ہوتا ہے آج دل کو گماں
وہ ہاتھ ڈھونڈ رہے ہیں بساطِ محفل میں
کہ دل کے داغ کہاں ہیں نشستِ درد کہاں

ان قطعات کے پہلے اور دوسرے شعر میں کوئی ربط نہیں۔ پہلے قطعے کا دوسرا شعر صاف ہے اور وہ درحقیقت کسی غزل کا شعر معلوم ہوتا ہے۔ لیکن یہ سمجھ میں نہیں آتا کہ اس کا پہلے شعر سے کیا تعلّق ہے۔ جان کیسے بچی گئی۔ وضع تکلّف سے کیا مراد ہے۔ دوسرے قطعے کا دوسرا شعر دائرۂ فہم سے خارج ہے۔ جن قطعوں میں یہ عیب نہیں ان میں دوسرے عیوب موجود ہیں اور سب سے بڑا عیب ان کی بے رنگی ہے کہ قطعہ پڑھ کر دل پر کوئی اثر نہیں ہوتا۔ ایک اور قطعہ دیکھیے:

نہ پوچھ جب سے ترا انتظار کتنا ہے
کہ جن دنوں سے مجھے تیرا انتظار نہیں
ترا ہی عکس ہے ان اجنبی بہاروں میں
جو تیرے لب، ترے بازو، ترا کنار نہیں

غزلیات: غزل درحقیقت تکمیلِ فن کا مظاہرہ ہے۔ ایک دور تھا جب ترقّی پسند ادیب صنفِ غزل کو بُرا کہتے نہیں تھکتے تھے۔ لیکن بہت سے دوسرے مفروضات کی طرح یہ مفروضہ بھی غلط ثابت ہوا اور اب اسی دھان پان صنف کی طرف رجعتِ قہقری ہو رہی ہے۔ لیکن قوتِ بیان پر پورا قابو نہ ہونے کے باعث اس کی حیثیت مشقِ ناز سے زیادہ نہیں ہے۔ غزل بڑی کافر صنف ہے، اس کے لیے ''دل گداختہ'' کے ساتھ ساتھ بڑی مشق و مزاولت اور قدرتِ کلام درکار ہے۔ غزل کہنے کے لیے صرف ترقّی پسند ہونا یا ترقّی پسندانہ خیالات کو ادا کرنا ہی کافی نہیں اس کے لیے وہ فنّی شعور اور ذوقِ سلیم درکار ہے جو

برسوں کی ریاضت کے بعد حاصل ہوتا ہے۔

فیض کی غزلوں میں سب سے بڑا عیب یہ نظر آتا ہے کہ وہ قدرتِ کلام اور حُسنِ بیان جس سے غزل، غزل بنتی ہے، مفقود ہے۔ جس غزل کو پڑھیے بے ربطی، سستی بندش اور بے کیفی سے دست و گریباں ہے۔ اس میں شک نہیں کہ ان کا لہجہ نہایت گوارا اور مترجم ہے لیکن غزل کے لیے یہ چیز ثانوی حیثیت رکھتی ہے، اوّلین چیز قوتِ بیان ہے جس کے نہ ہونے کے سبب سے اثر عنقا ہے۔ مضامین کے اعتبار سے ان کے یہاں رنگِ قدیم بھی ہے اور اشاراتِ جدید بھی۔ لیکن عجیب بات یہ ہے کہ جہاں رنگِ قدیم ہے وہاں صرف زلف و رخ اور مے و میخانے کا روایتی اور بے مزہ تذکرہ ہے اور جہاں جدید رنگ ہے وہاں زور و اثر اور حسنِ بیان نہیں۔ مزید یہ کہ قدم قدم پر فاحش غلطیوں نے ان کو پست تر کر دیا ہے۔ میں مثال کے طور پر ان کی دو مکمل غزلیں نقل کرتا ہوں جن سے ان مذکورہ خصوصیات کا صحیح اندازہ ہوگا:

آئے کچھ ابر کچھ شراب آئے
اس کے بعد آئے جو عذاب آئے
بامِ مینا سے ماہتاب اترے
دستِ ساقی میں آفتاب آئے
ہر رگِ خوں میں پھر چراغاں ہو
سامنے پھر وہ بے نقاب آئے
عمر کے ہر ورق پہ دل کو نظر
تیری مہر و وفا کے باب آئے
کر رہا تھا غمِ جہاں کا حساب
آج تم یاد بے حساب آئے
نہ گئی تیرے غم کی سرداری
دل میں یوں روز انقلاب آئے

جل اُٹھے بزمِ غیر کے دَر و بام
جب بھی ہم خانماں خراب آئے
اس طرح اپنی خامشی گونجی
گویا ہر سمت سے جواب آئے
فیضؔ تھی راہ سر بہ سر منزل
ہم جہاں پہنچے کامیاب آئے

رنگ پیراہن کا خوشبو زلف لہرانے کا نام
موسمِ گُل ہے تمھارے بام پر آنے کا نام
دوستو اس چشم و لب کی کچھ کہو جس کے بغیر
گلستاں کی بات رنگیں ہے نہ میخانے کا نام
پھر نظر میں پھول مہکے دل میں پھر شمعیں جلیں
پھر تصوّر نے لیا اس بزم میں جانے کا نام
دلبری ٹھہرا زبانِ خلق کھلوانے کا نام
اب نہیں لیتے پری رُو زلف بکھرانے کا نام
اب کسی لیلیٰ کو بھی اقرارِ محبوبی نہیں
ان دنوں بدنام ہے ہر ایک دیوانے کا نام
محتسب کی خیر، اونچا ہے اسی کے فیض سے
رند کا ساقی کا، مے کا خُم کا، میخانے کا نام
ہم سے کہتے ہیں چمن والے غریبانِ چمن!
تم کوئی اچھا سا رکھ لو اپنے ویرانے کا نام
فیضؔ ان کو ہے تقاضاے وفا ہم سے جنھیں
آشنا کے نام سے پیارا ہے بیگانے کا نام

ان دونوں غزلوں سے اندازہ ہوسکتا ہے کہ ان کی غزلیں کتنی بے کیف اور پست ہیں۔ حرفِ آخر کے طور پر میں ان کی ایک اور غزل نقل کرتا ہوں۔ اس غزل کے دو شعر چھوڑ کر باقی اشعار میں سیاسی اشارات ہیں۔ لیکن بایں ہمہ دل کشی وحُسن مفقود ہے۔ ملاحظہ ہو:

تمھاری یاد کے جب زخم بھرنے لگتے ہیں
کسی بہانے تمھیں یاد کرنے لگتے ہیں
حدیثِ یار کے عنواں نکھرنے لگتے ہیں
تو ہر حریم میں گیسو سنورنے لگتے ہیں
ہر اجنبی ہمیں محرم دکھائی دیتا ہے
جو اَب بھی تیری گلی سے گزرنے لگتے ہیں
صبا سے کرتے ہیں غربت نصیب ذکرِ وطن
تو چشمِ صبح میں آنسو ابھرنے لگتے ہیں
وہ جب بھی کرتے ہیں اس نطق ولب کی بخیہ گری
فضا میں اور بھی نغمے بکھرنے لگتے ہیں
درِ قفس پہ اندھیرے کی مہر لگتی ہے
تو فیضؔ دل میں ستارے اترنے لگتے ہیں

فیضؔ کے اس صحیفۂ آسمانی میں غزلیات وقطعات کو پڑھ کر جتنی کوفت ہوئی وہ بیان نہیں کی جاسکتی۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ شاعر کو قدرتِ بیان وحُسنِ بیان سے کوئی علاقہ نہیں ہے۔

اب میں زبان و بیان کی اغلاط کا ایک عمومی جائزہ لیتا ہوں۔ اس مجموعے میں زبان و بیان کی اتنی خامیاں ہیں کہ تعجب ہوتا ہے۔ غلطیاں بڑے سے بڑے شاعر کے یہاں ملتی ہیں، لیکن ایسی غلطیاں جن کو خود کہنے والا ادنا تامّل کے بعد معلوم کرلے اور جو معمولی کاوش کے بعد دور کی جاسکتی ہوں۔ نہایت تکلیف دہ ہوتی ہیں۔ آج کل زبان و بیان کی طرف سے عام طور پر بے توجہی برتی جارہی ہے اور اس طرح غلط نگاری کی ایک مستقل روایت قائم ہوتی جارہی ہے۔ پھر یہ روایت ترقی پسندی کے ساتھ کچھ اس طرح

چسپاں ہوگئی ہے کہ یہ دونوں لازم وملزوم ہوکر رہ گئی ہیں جس کے سبب سے زیادہ ذمّے دار ترقّی پسند نقاد اور وہ شاعر ہیں جن کا نام لے کر ترقّی پسندی پر گفتگو شروع کی جاتی ہے۔

ناقدین کا یہ حال ہے جب کہ ان کی جماعت کے کسی مقتدر شاعر کا کوئی مجموعۂ کلام شائع ہوتا ہے تو ہر زاویے سے اس کی تحسین کرتے ہیں۔ اس کے محاسن میں اپنی طرف سے اضافے پسند کرتے ہیں لیکن اس کے معائب پر سرسری نظر ڈالنا بھی گناہ سمجھتے ہیں۔ پھر جب تحسین و آفرین کا آوازہ ایک طرف سے بلند ہوتا ہے تو ہر شخص اپنی بساط بھر اس آواز پر آواز دینے کی کوشش کرتا ہے جس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ وہ معائب جو دراصل نظم کے دامن کو داغدار بنا دیتے ہیں اور وہ غلطیاں جو اہلِ نظر کے نزدیک شعر کے حسن کو خاک میں ملا دیتی ہیں ان کا شمار محاسنِ شعری میں ہوتا ہے۔ اور یہ عیب دوسرے کم نظر و کم سواد شعرا کے لیے نشانِ راہ کا کام دیتے ہیں اور اس طرح اچھّے اچھّے شعرا کے دواوین طلبہ کی مشقی کا پیاں ہو کر رہ جاتے ہیں۔ ''دستِ صبا'' میں ایسے معائب کثرت سے ملتے ہیں۔ کچھ نمونے پیش کرتا ہوں:

مطلق الحکم ہے شیرازۂ اسباب ابھی

ساغرِ ناب میں آنسو بھی ڈھلک آتے ہیں

پہلے مصرعے میں مطلق الحکم صوتی اعتبار سے ضرور ہیبت آفریں ہے، لیکن معنی سے بے نیاز ہے۔ دوسرے مصرعے میں ساغر کی صفت ناب بھی صحیح نہیں۔ فارسی میں ناب کے معنی ہیں ''خالص'' اور یہ عموماً شراب اور خون کے لیے بہ طورِ صفت لایا جاتا ہے۔ غالباً شاعر نے یہاں اس کو شراب کے معنی میں استعمال کیا ہے جو کسی طرح صحیح نہیں۔

بہت گراں ہے یہ عیشِ تنہا کہیں سبک تر کہیں گوارا
وہ دردِ پنہاں کہ ساری دنیا رفیق تھی جس کے واسطے سے

کوشش کے باوجود شعر کا مفہوم ذہن میں نہیں آیا۔

گر مرا حرفِ تسلّی وہ دوا ہو جس سے
جی اٹھے پھر ترا اجڑا ہوا بے نور دماغ

تیری پیشانی سے ڈھل جائیں یہ تذلیل کے داغ
تیری بیمار جوانی کو شفا ہو جائے

پہلے شعر کے دوسرے مصرعے میں ''بے نور دماغ کا جی اٹھنا'' محلِ نظر ہے۔ اجڑنے کا متضاد بسنا آتا ہے اور بے نور کا منور اگر کہا جاتا کہ تیرا ''بے نور دماغ منور ہو جائے'' یا ''تیرا اجڑا ہوا دماغ آباد ہو جائے'' تو ایک بات ہو سکتی تھی۔ دوسرے شعر کے پہلے مصرعے میں لفظ تذلیل غلط آیا ہے۔ مفہوم یہ ہے کہ تیری پیشانی سے ذلّت کے داغ ڈھل جائیں۔ لیکن یہ مفہوم ادا نہیں ہو سکا، کیوں کہ تذلیل کے معنی ہیں ''ذلیل کرنا'' یہ بابِ تفعیل سے مصدر ہے اور ظاہر ہے کہ ان معنی کو اس مفہوم سے کوئی علاقہ نہیں۔

کیسے مغرور حسیناؤں کے برفاب سے جسم
گرم ہاتھوں کی حرارت سے پگھل جاتے ہیں

برفاب آب برف کا مرکب مقلوب ہے اور پانی کا پگھلنا میری سمجھ میں نہیں آیا۔ اسی طرح حسین کی جمع حسیناؤں بھی بدمذاقی کا مظاہرہ ہے۔ غالباً انھوں نے یہ سمجھ کر کہ حسینوں سے تذکیر کا پہلو نکلتا ہے، حسیناؤں سے تانیث کا رنگ پیدا کیا ہے اور اگر ایسا ہے تو کیسے کے بجائے کیسی بالتکرار آنا چاہیے اور اگر یہ ''برفاب سے جسم'' سے متعلق ہے تو تعقید کا عجیب کرشمہ ہے۔

جواں لہو کی پُراسرار شاہراہوں سے
چلے جو یار تو دامن پہ کتنے ہاتھ پڑے
دیارِ حُسن کی بے صبر خواب گاہوں سے
پکارتی رہیں باہیں بدن بلاتے رہے

پہلے شعر کی نثر اس طرح ہوگی: ''یار جب جوان لہو کی پُراسرار شاہراہوں سے چلے تو دامن پر کتنے ہاتھ پڑے''۔ اور اس کا اہمال ظاہر ہے۔ غالباً شاعر کا مفہوم یہ ہے کہ صبحِ آزادی کی تلاش میں ہزاروں نوجوان عین عالمِ شباب میں اپنے ہمراز جلیسوں کو چھوڑ کر چل دیے اور ان کے ہاتھ ان کو روکتے رہ گئے۔ لیکن اس مفہوم کو جس طرح ادا کیا گیا ہے وہ درست

نہیں۔ ''جوان لہو کی پُر اسرار شاہراہیں'' اردو کے کسی ضابطے کے تحت نہیں آتیں۔

اسی طرح خواب گاہوں کو بے صبر کہنا بھی صحیح نہیں۔ بے صبر ذی روح کی صفت ہو سکتی ہے یا کسی خاص رعایتِ لفظی سے اس کو کسی دوسری طرح استعمال کیا جائے۔ کسی رعایت کے بغیر اس کو غیر ذی روح کے لیے بہ طورِ صفت لانا صحیح نہیں۔

اس بزم میں اپنی مشعلِ دل بسمل ہے تو کیا رخشاں ہے تو کیا
یہ بزم چراغاں رہتی ہے اک طاق اگر ویراں ہے تو کیا

مشعل کو بسمل کہنا بھی درست نہیں۔ بسمل ذی روح کی صفت ہے۔ اسی طرح بزم میں چراغاں رہنے کے مقابلے میں طاق کی ویرانی بھی صحیح نہیں، کیوں کہ ویرانی اور روشنی کا کوئی تقابل نہیں۔ ویران کا متضاد آباد ہے اور روشن کا تاریک یعنی ''اک طاق میں اگر اندھیرا ہے تو کیا بزم میں تو چراغاں ہے''۔

افسردہ ہیں گر ایام ترے بدلا نہیں مسلکِ شام وسحر

ایام افسردہ نہیں ہوتے، یہ صفت بھی غلط ہے۔ نیز ''تیرے ایام'' اس سے بھی زیادہ مذموم ہے۔ اس طرح کوئی نہیں کہتا کہ ''تیرے ایام افسردہ ہیں''۔ اسی نظم کا آخری مصرعہ ہے:

اس دیدۂ تر کا شکر کرو اس ذوقِ نظر کا شکر کرو

''تیرے ایام'' کے بعد شکر کرو کہنا ایسا ہی ہے جیسے کہا جائے کہ ''آپ چلے جاؤ''۔

یہ شام وسحر، یہ شمس وقمر، یہ اختر وکوکب اپنے ہیں
یہ لوح وقلم، یہ طبل وعلم، یہ مال وحشم سب اپنے ہیں

اس شعر میں دو مختلف المعنی لفظ بہ ترکیب عطفی آئے ہیں، اس لیے تناسبِ کلام اس کا متقاضی ہے کہ اختر وکوکب میں سے ایک لفظ خارج کر کے اس کی جگہ، کوئی دوسرا مختلف المعنی لفظ لایا جائے کیوں کہ اختر وکوکب مرادف ہیں۔ دوسرے مصرعے میں ردیف صحیح نہیں۔ ''مال وحشم سب اپنے ہیں'' کے بجائے ''مال وحشم سب اپنا ہے'' ہونا چاہیے۔

حدیثِ بادہ وساقی نہیں تو کس مصرف
خرامِ ابرِ سرِ کوہسار کا موسم

کس مصرف کے بجائے ''کس مصرف کا'' ہونا چاہیے۔

ذرا صیقل تو ہو لے تشنگی بادہ گساروں کی

افزونیِ تشنگی کے لیے تشنگی کا صیقل ہونا استعمال کرنا تخیّل کی بے راہ روی کا کرشمہ ہے۔ تشنگی ایک کیفیت ہے اس پر صیقل ہونے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ اس کے علاوہ ''تشنگی صیقل ہونا'' روزمرہ کے بھی خلاف ہے۔

وہ جب بھی کرتے ہیں اس نطق ولب کی بخیہ گری
فضا میں اور بھی نغمے بکھرنے لگتے ہیں

لب کی بخیہ گری تو ٹھیک ہے، لیکن نطق کی بخیہ گری درست نہیں۔ بخیہ گری کا عمل کسی ایسی چیز پر ہوسکتا ہے جس کا وجود ظاہر میں ہو جیسے لب گریباں وغیرہ ''ہونٹ سی دینا'' محاورہ بھی ہے لیکن نطق کو بھی اس فہرست میں شامل کر لینا ستم ظریفی ہے۔

بنی بساطِ غزل جب ڈبو لیے دل نے
تمھارے سایۂ رخسار ولب میں ساغر و جام

جام ڈبونا بجائے خود مبتذل ترکیب ہے۔ اس پر ستم یہ کہ اس کو سایۂ رخسار ولب میں ڈبویا جائے۔ یہ شعر حسین الفاظ کے بے معنی اجتماع کی نہایت عمدہ مثال ہے۔ بات صرف اتنی ہے کہ ''میری غزلیں تمھارے رخسار ولب کے تصوّر کی مرہونِ منّت ہیں''۔

سبز گوشوں میں نیل گوں سائے
لہلہاتے ہیں، جس طرح دل میں
موجِ دردِ فراق یار آئے

''سائے لہلہانا'' اردو کا اندازِ بیان نہیں۔ سایہ سبز نہیں ہوتا جو لہلہائے۔ یہی حال سبز گوشوں کا ہے۔

دربارِ وطن میں جب اک دن سب جانے والے جائیں گے
کچھ اپنی سزا کو پہنچیں گے کچھ اپنی جزا لے جائیں گے
اے خاک نشینو! اٹھ بیٹھو وہ وقت قریب آپہنچا ہے
جب تخت گرائے جائیں گے جب تاج اچھالے جائیں گے

اب ٹوٹ گریں گی زنجیریں، اب زندانوں کی خیر نہیں
جو دریا جھوم کے اُٹھے ہیں تنکوں سے نہ ٹالے جائیں گے
کٹتے بھی چلو بڑھتے بھی چلو، بازو بھی بہت ہیں سر بھی بہت
چلتے بھی چلو کہ اب ڈیرے منزل ہی پہ ڈالے جائیں گے

پہلے شعر میں ''جزالے جائیں گے'' صحیح نہیں، ''جزا پائیں گے'' ہونا چاہیے۔ دوسرے شعر میں تخت گرائے گئے ہیں، حالاں کہ تخت الٹے جاتے ہیں۔ تیسرے شعر میں دریا جھوم اٹھے ہیں اور شاعر کہتا ہے کہ ان کو تنکوں سے ٹالنا ممکن نہیں، حالاں کہ نہ دریا جھوم کے اٹھتے ہیں اور نہ ان کو تنکوں سے ٹالا جاتا ہے۔ دریا میں طوفان آتا ہے وہ کفِ درد ہاں ہوتا ہے۔ چڑھتا ہوا دریا دیکھا گیا ہے اور ضرورت پڑنے پر اس کا رخ بدل دیا جاتا ہے لیکن اس کو ٹالا نہیں جاتا۔ تخیل کی بے راہ روی دیکھیے کہ پہلے تو دریا کو گھٹا فرض کیا، اس طرح وہ جھوم کر اٹھا پھر اس کو ایک دریوزہ گر فرض کیا، ایسا دریوزہ گر جس کو چند تنکے دے کر نہیں ٹالا جاسکتا۔ اس کے علاوہ دونوں مصرعوں میں ربط نہیں ہے۔ پہلے مصرعے میں زنداں اور زنجیروں کا بیان ہے اور دوسرے میں دریا کا ذکر ہے۔ چوتھے شعر میں لف ونشر صحیح نہیں ''کٹتے بھی چلو بڑھتے چلو'' کے بعد کہا گیا ہے کہ ''بازو بھی بہت ہیں سر بھی بہت''، بازو اور سر دونوں کٹیں گے لیکن بڑھیں گے کس سے؟ اس کا کوئی ذکر نہیں۔ فیضؔ کو یہ تو معلوم ہوگا کہ بازو اور سر کٹتے ہیں اور قدم بڑھتے ہیں۔

خیر ہیں اہلِ دیر ہیں جیسے
آپ اہلِ حرم کی بات کرو

''آپ بات کرو'' کتابی زبان نہیں ہوسکتی۔

وہ عکسِ رُخِ یار سے لہکے ہوئے ایّام

''افسردہ ایّام'' کی طرح لہکے ہوئے بھی صحت سے عاری ہے۔

ہر درد کو اجیالا ہر اک غم کو سنوارا

''درد کو اجیالنا'' نہایت غیر مانوس اندازِ بیان ہے۔

خیریتِ جاں، راحتِ تن، صحتِ داماں
سب بھول گئیں مصلحتیں اہلِ ہوس کی
گرجے ہیں بہت شیخ سرِ گوشۂ منبر
کڑکے ہیں بہت اہلِ حکم برسرِ دربار
اس عشق نہ اس عشق پہ نادم ہے مگر دل
ہر داغ ہے اس دل میں بجز داغ ندامت

دامن کے تار تار نہ ہونے کو صحتِ داماں سے تعبیر کرنا صحیح نہیں۔ صحت کا تعلق مرض یا اس کے مماثلات سے ہے۔ تیسرے شعر کا پہلا مصرع تعقید کا شاہکار ہے۔ اس کی نثر اس طرح ہوگی: "مگر دل نہ اس عشق پہ نادم ہے نہ اُس عشق پر"۔

اپنے غم کا یہ دمکتا ہوا خوں رنگ گلاب

دمکتا ہوا گلاب کی صفت نہیں ہو سکتا۔

اس مجموعے میں ایک وزن کی قید سے آزاد نظم بھی شامل ہے جس کا عنوان ہے "ایرانی طلبہ سے خطاب"۔ اس نظم میں عیوب واسقام کے عجیب عجیب انداز ملتے ہیں۔ مثال کے طور پر صرف ایک ٹکڑا پیش کرتا ہوں:

یہ طفل و جواں — اس نور کے نورس ہوتی ہیں
اس آگ کی کچی کلیاں ہیں — جس میٹھے نور اور کڑوی آگ سے
ظلم کی اندھی رات میں پھوٹا — صبح بغاوت کا گلشن

یہ چھے مصرعے ہیں۔ آگ کی کچی کلیاں، میٹھا نور، کڑوی آگ، اندھی رات اور ان سب کے نتیجے میں گلشن پھوٹنا آپ اپنی مثال ہے۔ یہ ساری بدمذاقی انگریزی کے لفظی ترجمے کا کرشمہ ہے۔ اردو میں آگ کو کڑوا اور نور کو میٹھا نہیں کہتے ہیں اور نہ گلشن پھوٹنا ہی استعمال کیا جاتا ہے۔

عکسِ جاناں کو ودع کر کے اٹھی میری نظر

وداع کے بجائے ودع لکھنا عدمِ قدرت کی غمازی کر رہا ہے اور "عکس ودع" کرنے کی

بدعت اس پر مزید اضافہ ہے۔

ان میں لہو ہمارا جلا ہو کہ جان و مال
محفل میں کچھ چراغ فروزاں ہوئے تو ہیں

چراغ میں تیل جلتا ہے، لہو کو تیل فرض کرلیں تو وہ بھی سہی۔ لیکن جان و مال کو اس سے کیا تعلق۔ ہاں اگر یہ کوئی طلسمی عمل ہے تو ٹھیک ہے۔

اب وہی حرفِ جنوں سب کی زباں ٹھہری ہے
جو بھی چل نکلی ہے وہ بات کہاں ٹھہری ہے
آج تک شیخ کے اکرام میں جو شے تھی حرام
اب وہی دشمنِ دیں راحتِ جاں ٹھہری ہے
وصل کی شب تھی تو کس درجہ سبک گزری تھی
ہجر کی شب ہے تو کیا سخت گراں ٹھہری ہے

پہلے شعر میں ''زباں ٹھہری ہے'' غلط ہے۔ مطلب یہ ہے کہ اب وہی حکایتِ جنوں زبان زدِ عام ہے، لیکن یہ مفہوم ادا نہیں ہوتا کیوں کہ زباں ٹھہرنا اس معنی میں صحیح نہیں۔ ''سب کی زبان ٹھہری ہے'' سے تو زبان بند ہوجانے کا مفہوم نکلتا ہے۔ اس کے علاوہ حرف کو حکایت کے معنی میں مذکر فرض کرلینا بھی سخن فہمیِ عالمِ بالا کا کرشمہ ہے۔ دوسرے شعر میں اکرام بہ معنی تقوا صحیح نہیں، اردو میں یہ تعظیم کے معنی میں استعمال ہوتا ہے۔ اور یہ کہنا کہ ''آج تک شیخ کی تعظیم میں جو شے حرام تھی'' لایعنی بات ہے۔ اسی طرح رات کے طویل ہونے کو ''گراں ٹھہرنا'' نہیں کہتے۔

لذّتِ خواب سے مخمور ہوائیں جاگیں جیل کی زہر بھری چور صدائیں جاگیں

صدا چور نہیں ہوتی اور نہ وہ چور ہوکر جاگتی ہے۔ گویا آواز کو پہلے شیشہ فرض کیا اس طرح وہ چور ہوئی، پھر اس ''چور چور شیشہ'' کو ایک جسدِ مردہ فرض کرکے اس میں زندگی بھر دی گئی۔ یعنی شاعر بازی گر بھی ہوتا ہے۔

موتی ہو کہ شیشہ جام کہ دُر
جو ٹوٹ گیا سو ٹوٹ گیا

دُر موتی ہی کو کہتے ہیں اور وہ پہلے مذکور ہو چکا۔ غالباً جناب فیضؔ نے اس کو کسی دوسرے معنی میں استعمال کیا ہے۔ لیکن نہایت غور و فکر کے بعد بھی میرا ذہن ان معنی تک پہنچ نہیں سکا۔ دَر بالفتح دروازے کے معنی میں آتا ہے، لیکن اس کا یہاں کوئی محل نہیں معلوم ہوتا۔

یہ ایک نہایت مختصر اور طائرانہ جائزہ تھا۔ ان اسقام کا جو اوّلین نظر میں محلِ نظر ہوتے ہیں، اگر بالاستیعاب جائزہ لیا جائے تو اتنے ہی معائب و اسقام اور پیش کیے جاسکتے ہیں۔ یہ اس شاعر کا حال ہے جو جدید شعرا میں عرش نشیں مانا جاتا ہے۔ اگر ترقی پسند ادب ایسے ہی جواہر ریزوں سے مالا مال ہے تو ان حضرات کو یقین کر لینا چاہیے کہ کوئی بھی خوش ذوق ایسے دفترہائے بے معنی کو اچھا نہیں کہہ سکتا۔ یہ صورتِ حال ترقی پسند دوستوں کے لیے نہایت نقصان دہ ہے۔ اگر سنجیدگی کے ساتھ اس طرف توجہ نہ کی گئی تو جہاں زبان میں مستقل طور پر معائب جاگزیں ہو جائیں گے وہاں دو مضرّت رساں پہلو اور بھی پیدا ہو جائیں گے۔ ایک تو یہ کہ جدید شاعر کبھی اس قابل نہیں ہو سکیں گے کہ ان کے افکار و تخلیقات میں ابدیت اور معیار پیدا ہو سکے اور اس طرح یتیم قسم کے شعرا کا ایک گروہ پیدا ہو جائیگا جس کو مستقبل میں کم نظر آسان پسندوں کا گروہ کہا جائے گا۔ دوسرے یہ کہ اس طرح ترقی پسند ادب بھی اپنے عبوری دور سے کبھی آگے نہیں بڑھ پائے گا جس کا سہارا لے کر آج بہت سی غلطیوں کا جواز پیش کیا جاتا ہے۔

★★★

[ماہنامہ ''تحریک'' دہلی، بیس سالہ انتخاب نمبر، ص ۱۱۶ تا ۱۲۵، مئی ۱۹۵۴ء]

بہ شکریہ پروفیسر سیّد حسن عبّاس، شعبۂ فارسی بنارس ہندو یونی ورسٹی، وارانسی
اور ابراہیم افسر میرٹھی (سیوال) کا جنھوں نے عکس روانہ کیے

○

غزلِ مجروحؔ

مشہور ترقّی پسند شاعر مجروحؔ سلطان پوری کا مختصر سا مجموعۂ کلام جو صرف اٹھائیس غزلوں اور چند منتشر اشعار پر مشتمل ہے، انجمن ترقّی اردو (ہند) نے نہایت اہتمام کے ساتھ شائع کیا ہے۔ شروع میں سردارؔ جعفری کا تعارف اور قاضی عبدالغفار کا پیش لفظ بھی شامل ہے۔

مجروحؔ سردارؔ جعفری کے لکھنے کے مطابق ۱۹۴۵ء سے پہلے ترقّی پسند نہیں تھے، لیکن ایک خاص واقعے سے متاثر ہوکر رفتہ رفتہ ان پر یہ رنگ چڑھنا شروع ہوا۔ یہاں تک کہ کچھ دنوں میں وہ پورے ترقّی پسند ہو گئے۔ اگر سردارؔ جعفری یہ بات نہ لکھتے تب بھی اس مجموعے کے مطالعے سے یہ بات ظاہر ہو سکتی تھی کیوں کہ اس مجموعے کی غزلیں دو حصّوں میں تقسیم کی جا سکتی ہیں: پہلا حصّہ شروعِ کتاب سے ۱۹۴۸ء تک کا (جس میں ترقّی پسندی کا پورا رنگ نہیں چڑھا تھا) اور دوسرا حصّہ اس کے بعد کا آخرِ کتاب تک (جب کہ وہ سو فی صدی ترقّی پسند ہو چکے تھے)۔ ان دونوں حصّوں میں اتنا کھلا ہوا فرق ہے کہ کوئی بھی صاحبِ نظر پڑھنے والا اس کو محسوس کیے بغیر نہیں رہ سکتا۔

حصّۂ اوّل میں جو غزلیں ہیں وہ اگرچہ غلطیوں اور خامیوں سے پاک نہیں ہیں لیکن پھر بھی ان میں کچھ نہ کچھ اچھے شعر ضرور مل جاتے ہیں اور مجموعی طور پر ان کو گوارہ کیا جا سکتا ہے جن کی وجہ یہ ہے کہ ان غزلوں میں غزل کا آہنگ اور اس کا لہجہ ایک حد تک ضرور ہے

نیز اندازِ بیان اور مفہوم میں بھی سنگلاخیت نہیں ہے۔ مثال کے طور پر ایک غزل نقل کرتا ہوں، یہ غزل ان کی سب سے اچھی غزل ہے اور اس سے ان کی قوت وصلاحیتِ شعر گوئی کا بہت اچھا اندازہ ہوسکتا ہے:

جب ہوا عرفاں تو غم آرامِ جاں بنتا گیا
سوزِ جاناں دل میں سوزِ دیگراں بنتا گیا
رفتہ رفتہ منقلب ہوتی گئی رسمِ چمن
دھیرے دھیرے نغمۂ دل بھی فغاں بنتا گیا
میں اکیلا ہی چلا تھا جانبِ منزل مگر
لوگ ساتھ آتے گئے اور کارواں بنتا گیا
میں تو جب جانوں کہ بھر دے ساغرِ بحر خالق عام
یوں تو جو آیا وہی پیرِ مغاں بنتا گیا
جس طرف بھی چل پڑے ہم آبلہ پایانِ شوق
خار سے گل اور گل سے گلستاں بنتا گیا
شرحِ غم تو مختصر ہوتی گئی اس کے حضور
لفظ جو منہ سے نہ نکلا داستاں بنتا گیا
دہر میں مجروحؔ کوئی جاوداں مضموں کہاں
میں جسے چھوتا گیا وہ جاوداں بنتا گیا

دوسرے حصے میں جو غزلیں ہیں وہ ان کی ترقی پسندی کا شاہکار سہی لیکن حُسنِ زبان، حُسنِ بیان، حُسن ادا اور خوبیِ زبان ہر ایک سے معرّا ہیں۔ معلوم ہوتا ہے کوئی شخص کسی مجمعِ عام میں سطحی اور سستے جذبات پیدا کرنے کے لیے نعرے بازی کر رہا ہے۔

حیرت کی بات ہے کہ جس شاعر کے کلام میں ایک زمانے میں ایسے شعر ملتے ہیں:

میں اکیلا ہی چلا تھا جانبِ منزل مگر
لوگ ساتھ آتے گئے اور کارواں بنتا گیا

گو خاکِ نشیمن پر اب بھی ہیں گریاں کناں اربابِ چمن
جب برق تڑپ کر ٹوٹی تھی اس وقت کا عالم کیا ہوگا

ہائے وہ ساعت کہ وقفِ شوق تھا ہر ہر نفس
آہ یہ عالم کہ اب تیری تمنا بھی نہیں

اس کی پستی اس حد تک پہنچ جائے کہ ۱۹۴۸ء سے لے کر ۱۹۵۲ء تک چار سال کی غزلوں میں ایک بھی ایسا شعر نہ مل سکے جو اِن اشعار سے نصف درجہ بھی اچّھا ہو اور جس کو ان کا نام لے کر دُہرایا جاسکے۔ اس حصّے کا صحیح اندازہ کرنے کے لیے میں ان کی دو مکمّل غزلیں نقل کرتا ہوں جس سے ان کی شاعرانہ جواں مردی کا افسوس ناک پہلو نمایاں ہوگا:

لال پھریرا اس دنیا میں سب کا سہارا ہو کے رہے گا
ہو کے رہے گی دھرتی اپنی ملک ہمارا ہو کے رہے گا
چین کا نوسنسار تو دیکھو دھرتی کا سنگار تو دیکھو
ایک زمیں کیا لال ابھی ہر ایک ستارہ ہو کے رہے گا
قید سے چھوٹا روپ وطن کا تیور دیکھ تلنگانے کے
کھل کے زمیں انگڑائی لے گی عام نظارہ ہو کے رہے گا
صدیوں سے ہر ظلم مٹاتے آئے ہیں اور آج کے دن بھی
جیسے ہم چاہیں گے ساتھی ویسے گزارہ ہو کے رہے گا
لینن کے پیغام کی جے ہو اسٹالن کے نام کی جے ہو
جے ہو اس دھرتی کی جس پر اپنا اجارہ ہو کے رہے گا

آ نکل کے میداں میں دورخی کے خانے سے
کام چل نہیں سکتا اب کسی بہانے سے
سنتے ہم تو کیا سنتے اک بزرگ کی باتیں
صبح کو علاقہ کیا شام کے فسانے سے

وہ لگا کے سینے سے فلسفہ تصوّف کا
شیخ جی حسینوں میں پھرتے ہیں دوانے سے
خودکشی ہی راس آئی دیکھ بدنصیبوں کو
خود سے بھی گریزاں ہیں بھاگ کر زمانے سے
میں کہ ایک محنت کش میں کہ تیرگی دشمن
صبحِ نَو عبارت ہے میرے مسکرانے سے
سرخ انقلاب آیا، دورِ آفتاب آیا
منتظر تھیں یہ آنکھیں جس کی اک زمانے سے
اب زمین گائے گی ہل کے ساز پر نغمے
وادیوں میں ناچیں گے ہر طرف ترانے سے
اہلِ دل اُگائیں گے خاک سے مہ و انجم
اب گہر سبک ہوگا جو کے ایک دانے سے
منچلے بنیں گے اب رنگ و بو کے پیراہن
اب سنور کے نکلے گا حُسن کارخانے سے
عام ہوگا اب ہمدم سب پہ فیض فطرت کا
بھر سکیں گے اب دامن ہم بھی اس خزانے سے
اب جنوں پہ وہ ساعت آپڑی کہ اے مجروح
آج زخمِ سر بہتر دل پہ چوٹ کھانے سے

مندرجہ بالا غزلیں ترقّی پسند ادب کے نقطۂ نظر سے غزل ہوں تو ہوں لیکن ادبیت و شعریت سے تو ان کو کوئی علاقہ نہیں ہے۔ کچھ غزلیں ایسی بھی ہیں جو ان کے دورِ زنداں کی یادگار ہیں، ان غزلوں میں لہجے کی تلخی حد سے زیادہ بڑھی ہوئی ہے جیسے کوئی شخص مصیبت سے تنگ آکر کوسنے اور دشنام طرازی پر اُتر آئے اور ظاہر ہے کہ تغزل کے نقطۂ نظر سے یہ کیفیت منفی حیثیت رکھتی ہے۔ اس کے علاوہ اس مجموعے میں زبان و بیان اور

طرزِ ادا کی بے حد خامیاں پائی جاتی ہیں۔ ایسی خامیاں جنھوں نے بہت سے اچھے اشعار کے حسن کو بھی ختم کر دیا ہے۔ اس کو میں اخیر میں ذرا تفصیل سے لکھوں گا۔

میں نے مجروح کا نام بارہا سنا تھا اور میرے بہت سے ترقی پسند دوستوں نے ان کی بے حد تعریف کی تھی اس لیے میں دنوں سے ان کے کسی مجموعۂ کلام کو دیکھنے کا خواہش مند تھا۔ جب یہ مجموعہ میرے ہاتھ آیا تو میں نے نہایت دل چسپی کے ساتھ اس کو دیکھنا شروع کیا لیکن جتنا آگے بڑھتا گیا اتنا ہی متحیر ہوتا گیا کہ کیا بدمذاقی و کور ذوقی اور غلط نگاری کی صفات اتنی فراوانی کے ساتھ بھی کسی کے یہاں مل سکتی ہیں لیکن جب سردار جعفری کا تعارف پڑھا تو یہ مشکل حل ہوگئی اور معلوم ہوا کہ اس میں مجروح کا اتنا قصور نہیں ہے جتنا ترقی پسند ادب کے بعض اصولوں اور خود ترقی پسند ناقدین کا۔ وہ تعارف میں ایک جگہ لکھتے ہیں:

> ''دورِ وسطا کے شعرا نے جس جنگ کی ابتدا کی تھی آج کے ترقی پسند شاعر اس کی انتہا کر رہے ہیں۔ ان کی لڑائی جاگیرداری ذہنیت کے خلاف تھی، ہماری لڑائی جاگیرداری اور سامراجی ذہنیت کے خلاف ہے اس لیے ہم کو اپنی نوا اور زیادہ تلخ و تیز کرنی پڑتی ہے''۔

اس اقتباس سے ایک بات صاف طور پر ظاہر ہو جاتی ہے کہ ترقی پسند ادب کے تحت شاعر کا سب سے بڑا کام یہ ہے کہ وہ سیاست زدہ ہو کر رہ جائے اور چوں کہ ترقی پسند تحریک شروع سے ہی اشتراکیت کی معاون تحریک کی حیثیت سے کام کرتی رہی ہے اس لیے بہ الفاظِ دیگر شاعر کا کام ہے کہ وہ اشتراکی سماج تعمیر کرنے کے لیے اپنی ساری صلاحیتیں وقف کر دے۔

ظاہر ہے کہ ادبی نقطۂ نظر سے یہ نظریہ نہایت غلط اور گمراہ کن ہے۔ اس میں شک نہیں کہ شاعر گرد و پیش سے متاثر ہوتا ہے اور وہ ان تاثرات کو اپنے یہاں منتقل بھی کرتا ہے لیکن وہ صرف نقال یا بازی گر نہیں ہوتا اور اس کا کام صرف یہ نہیں ہوتا کہ وہ صرف وقتی مسائل کو ایک خاص تحریک کے تحت صحافیانہ انداز سے پیش کر دے، اچھا شاعر نقال یا

عکاس کے بجائے خالق ہوتا ہے اور اس کا کام تخلیق ہے صرف نقالی نہیں۔

سیاسی مسائل کتنے ہی مہتم بالشان کیوں نہ ہوں لیکن وہ ہنگامی ہوتے ہیں ... آج اشتراکی دوست عالمی اعصابی جنگ کے ماتحت دیارِ سرخ کے اشاروں پر پرچمِ امن بلند کر رہے ہیں حالاں کہ کل یہی حضرات وہیں کی وحی کے زیرِ اثر عالمی جنگ میں شامل تھے اس سے میرا مقصد امن و جنگ کے ان سوالات پر تبصرہ کرنا یا ان کو برحق و ناحق بتانا نہیں ہے بل کہ مقصود یہ ہے کہ ایسے مسائل ہمیشہ کچھ دن بعد ختم ہو جاتے ہیں اور ان کی جگہ نئے مسائل آ جاتے ہیں۔ اب اگر کسی شخص کی ساری تخلیقات انھیں ہنگامی چیزوں کے بیان پر مشتمل ہیں تو ان مسائل کے ختم ہو جانے پر یہ ساری کائنات اخبارات کے پرانے فائلوں کی طرح متاعِ بقال ہو کر رہ جائے گی اور اس طرح ادب اور ادیب کو جتنا نقصان پہنچے گا وہ ظاہر ہے اور ترقّی پسند ادیب جس آفاقی ادب کی دہائی دیتے رہتے ہیں وہ پہلے ہی قدم پر ختم ہو جائے گا۔ ۱۹۴۵ء تک ہر ترقّی پسند شاعر کی زبان پر جنگ ہی جنگ کے نعرے تھے اور محض سوویت روس کی پالیسی کو صحیح ثابت کرنے کے لیے اس جوازِ جنگ کی سیکڑوں تاویلیں کی جاتی تھیں۔ اِس زمانے کا ادب دیکھیے اِس میں عوامی وقومی جنگ کے ترانوں کے علاوہ اور کچھ نہیں ملے گا یا پھر محوری طاقتوں کے جبر وظلم کی داستانیں ملیں گی۔ گویا اس زمانے میں دنیا میں اور کوئی ایسی بات نہیں تھی جس کو بیان کیا جاتا اور نہ انسانی فطرت نے ان برسوں میں کوئی داستان بیان کی تھی۔ یہی حال آج امن کا ہے کہ ہر زبان پر اسی کے ترانے ہیں، آج وہ ''ستیزہ کار ادب'' بالکل بھلایا جا چکا ہے۔ اسی طرح کل یہ ادب بھی فراموش کر دیا جائے گا۔

ترقّی پسند حضرات آفاقیت پر بہت زور دیتے ہیں اور کہتے ہیں کہ ادیب کے افکار میں اتنی وسعت و رفعت ہونی چاہیے کہ وہ دنیا کے ہر فرد کی داستان بن سکے۔ اس سلسلے میں ان حضرات سے بجا طور پر ایک سوال کیا جا سکتا ہے کہ جن اصولوں پر ترقّی پسند تحریک چل رہی ہے وہ کتنے افراد کے لیے قابلِ قبول ہیں اور دنیا کے کتنے ممالک ان سے ہم آہنگ ہیں۔ سرمایہ داری حقیقتاً نہایت مکروہ چیز ہے لیکن اس کو ختم کرنے کے ساتھ جس

دوسرے نظام کی بشارت دی جارہی ہے کیا وہ حقیقتاً سارے افراد کا منشائے خاطر ہے۔ اگر ایسا نہیں اور یقیناً نہیں ہے تو پھر وہ ادیب جن کا مطمحِ نظر صرف یہی ہے کہ وہ اُفقِ سرخ پر نظر جمائے ہوئے اس پر ابھرنے والے نقوش و ہدایات کو پڑھ کر اس کے تحت راگ الاپتے ہیں۔ ان کے افکار میں ابدیت اور آفاقیت کہاں سے آئے گی؟

بڑا اور اچھا شاعر گرد و پیش کے وقتی مسائل کے بعض پہلوؤں کو اپنے تخیلی اور تخلیقی صلاحیت کے واسطے سے اس طرح پیش کرتا ہے جس سے ان کی ہنگامیت ختم ہو کر اس میں عمق پیدا ہو جاتا ہے۔ وہ کبھی ماحول و سوسائٹی کے اثرات کی طرف سے آنکھیں بند نہیں کرتا بلکہ وہ ان اثرات کو تعمیری و تحقیقی عناصر سے مرتّب کر کے اس طرح پیش کرتا ہے کہ اس میں نعرے بازی اور ہیجانی شدّت کے بجائے فکر و نظر کے عناصر چمک اٹھتے ہیں اور ان سے سوسائٹی کو فائدہ پہنچتا ہے۔ آپ کسی چوراہے پر کھڑے ہو کر چیخ چیخ کر کہیں کہ:

لال پھریرا اس دنیا میں سب کا سہارا ہو کے رہے گا
ہو کے رہے گی دھرتی اپنی ملک ہمارا ہو کے رہے گا

(مجروحؔ)

یا

امن کا جھنڈا اس دھرتی پر کس نے کہا لہرانے نہ پائے
یہ بھی کوئی ہٹلر کا ہے چیلا مار لے ساتھی جانے نہ پائے

تو یہ ایک ادنا درجے کے سیاسی کارکن کا کام ہوگا۔ یہ کسی فکر و نظر اور شعری صلاحیت رکھنے والے فنکار کا کام نہیں ہو سکتا اور نہ اس سے سوسائٹی ہی کو کوئی فائدہ پہنچ سکتا ہے۔

بہت سے ترقّی پسند شعرا کا کلام پڑھ کر بعض اوقات تو ان کی صحتِ دماغ و صحتِ افکار کے متعلّق سوچنا پڑتا ہے۔ شاعر بلند فکری صلاحیتوں کا مالک ہوتا ہے، اس کے نغمے زندگی کا رُخ بدل سکتے ہیں لیکن اگر وہ سنجیدہ و متین اندازِ، مفکرانہ اسلوب اور تعمیری اندازِ بیان کو چھوڑ کر چیخ چیخ کر نعرے لگانا شروع کر دے تو یقیناً یہ گریبان پھاڑنے والی کیفیت قابلِ نظر ہوگی۔

یہاں پر ایک بات کا ذکر کرنا ضروری معلوم ہوتا ہے۔ بعض اصول فی نفسہٖ بہت عمدہ ہوتے ہیں لیکن اگر ان کی تعبیر صحیح طور پر کی جائے اور ان پر عمل کرنے کے لیے صحیح طریقۂ کار نہ متعیّن کیا جائے تو ان کی ساری خوبی ختم ہو جاتی ہے اور برائی کا اضافہ ہو جاتا ہے۔ ادب برائے زندگی کا نظریہ نہایت عمدہ نظریہ ہے لیکن ترقّی پسند تحریک نے اس کی جو تعبیر کی (کہ ادب کا کام صرف یہ ہے کہ وہ اشتراکی سماج کو تعمیر کرنے کے لیے وقف ہو جائے اور ہر چیز کو اسی عینک سے دیکھا جائے) اور اس کے اظہار کے جو اصول بتائے انھوں نے اس کی ساری زندگی کو ختم کر دیا۔ اس سلسلے میں سردار جعفری نے مجروحؔ کا ایک مقولہ اپنی تائید کے ساتھ نقل کیا ہے کہ ''بڑا آرٹ سماجی مقصد کے بغیر پیدا نہیں ہو سکتا''۔ یہ بھی ایک ترقّی پسندانہ مغالطہ ہے اور اس مغالطے نے ادب کے بڑے حصے کو ناکارہ بنا دیا ہے جس کو ذرا تفصیل سے بیان کرنا ضروری معلوم ہوتا ہے۔ زندگی بے نہایت پہلو رکھتی ہے اور حیات و کائنات کی رنگینیاں شمار سے باہر ہیں۔ اسی طرح انسانی ذہن و دماغ مختلف النوع جذبات و احساسات کا گہوارہ ہیں جس طرح انسانی نظر مختلف اوقات میں حیات و کائنات کے مختلف مناظر دیکھتی ہے اور ان سے نئے نئے زاویہ ہائے نظر پیدا ہوتے ہیں اسی طرح دل و دماغ بے شمار داخلی و خارجی محرکات کے تحت بے نہایت تصورات اور نو بہ نو احساسات سے آشنا ہوتے ہیں، پھر چوں کہ گرد و پیش کے محرکات جامد نہیں ہوتے بل کہ ان میں متواتر ارتعاش اور تبدیلی کارفرما رہتی ہے اسی لیے ان سے حاصل ہونے والے جذبات و احساسات اور مظاہر بھی بدلتے رہتے ہیں اس کے ساتھ انسانی فطرت کے بعض گوشے ایسے بھی ہوتے ہیں جن میں ماضی کی بہت سی چیزیں محفوظ ہوتی ہیں حالاں کہ انسان ان کو قطعاً فراموش کر چکا ہوتا ہے پھر کسی داخلی یا خارجی تحریک سے وہ چیزیں ذہن میں اُبھر آتی ہیں اور ایک دم بعض احساسات جاگ اٹھتے ہیں۔ اس وقت دماغ گرد و پیش کے اثرات کو بھول کر ان احساسات میں کھو جاتا ہے اور اس کی بہت سی عملی صلاحیتیں کچھ دیر کے لیے ختم ہو جاتی ہیں۔ عام انسانوں پر یہ لمحات آتے ہیں اور گزر جاتے ہیں لیکن شاعر شدّتِ تاثر کی بنا پر ان سے حد سے زیادہ اثر لیتا ہے اور اس

وقت اگر وہ باکمال شاعر ہے تو وہ حقیقی داخلی جذبات الفاظ کا لباس پہن کر سانس لیتے ہوئے پیکر بن جاتے ہیں۔

اب اگر شاعر کے لیے یہ ضروری قرار دیا جائے کہ اس کا کام صرف یہ ہے کہ وہ سماج کے ظاہری پہلوؤں ہی کی ترجمانی کو کمالِ فن سمجھے اور انھیں کو دُہراتا رہے تو یقیناً اس شاعر کے کلام میں اثر اور سچائی کے وہ عناصر کبھی نہیں پیدا ہوسکیں گے جن کی مدد سے شعر دل میں اُتر جاتا ہے۔ ترقّی پسند شعرا کے کلام میں تاثیر نہ ہونے کی سب سے بڑی وجہ یہی ہے کہ انھوں نے سماج کے بعض ہنگامی محرکات کو سب کچھ سمجھ کر انھیں کی عریاں ترجمانی پر کمر باندھ لی ہے اور حیات و کائنات کے ہر آن بدلتے ہوئے رُخ اور انسانی فطرت کے داخلی جذبات کو یکسر نظر انداز کر دیا ہے۔

میؔر کی شاعری کا ترقّی پسند بھی اعتراف کرتے ہیں، حالاں کہ میؔر کے یہاں ترقّی پسند ہماہمی کے بجائے داخلی جذبات ہی کا بیان ہے۔ میؔر نے کبھی نعرے بازی کی شاعری نہیں کی اور نہ وہ کسی نظام سے وابستہ تھے اس کے علاوہ جس سماجی مقصد کا سردار جعفرؔی نے ذکر کیا ہے اس کا یا کسی اور سماجی مقصد کا میؔر کی غزلیہ شاعری میں قطعاً گزر نہیں ہے۔ انھوں نے سماج کے رِستے ہوئے ناسوروں اور اس کی متعفّن لاشوں (یہ الفاظ ترقّی پسند حضرات کے یہاں سے مستعار لیے گئے ہیں) کا کبھی تذکرہ نہیں کیا۔ لیکن اس کے باوجود میؔر کے شعروں کو تڑپا دیتے ہیں اور کسی ملک و قوم سے تعلّق رکھنے والا اور کسی نظامِ حیات پر یقین رکھنے والا ان کو پڑھے تو ان کی صداقتِ بیان، شدّتِ تاثیر اور ان کی ابدیت و آفاقیت سے انکار نہیں کر سکتا۔

میؔر کا ذکر آ گیا تو ایک بات اور کہہ دوں کہ میؔر کے یہاں جہاں ایک طرف غزلیہ شاعری ہے وہاں دوسری طرف ان کی مثنویاں ہیں جن میں انھوں نے اپنے دور کے مختلف پہلوؤں کی ترجمانی کی ہے۔ اس طرح میؔر آج کے ''ہفت زبان'' ترقّی پسندوں سے کہیں زیادہ صاحبِ نظر تھے کہ انھوں نے سمجھ لیا تھا کہ کس چیز کو کہاں بیان کیا جائے۔ وہ اگر غزل میں مرغے کی پالی کو بیان کرتے تو پھر ان کی غزل کو آج کوئی نہیں پوچھتا۔

انھوں نے غزل میں وہ باتیں کہی ہیں جن کا تعلّق ابدی حقائق سے ہے۔ یا اس طرح کہیں کہ جن چیزوں کا براہِ راست تعلّق ابدیت سے نہیں تھا وہ بھی دوامی بن گئیں۔

غرض کہ ترقّی پسند ادب کے اس اصول نے کہ شاعر کا کام یہ ہے کہ وہ سماجی مقصد کو سامنے رکھ کر شعر کہے۔ موضوعاتِ شاعری کو محدود کرنے کے ساتھ ساتھ ہیئت و اسلوب کے اعتبار سے بھی اس کو تباہ کر دیا۔ جب ادب کا مقصد صرف یہی ہے کہ اس سے سماجی اصلاح کا کام لیا جائے یا اپنے معتقدات کی تبلیغ کی جائے تو پھر اس میں فنّی نزاکتیں اور اسلوبِ بیان کی خوبی موجود ہونا کچھ لازمی نہیں ہیں اور اسی غلط نقطۂ نظر کی وجہ سے آج کے بیش تر ترقّی پسند شعرا کا کلام اتنا اوٹ پٹانگ اور لوازماتِ فن سے اتنا معرا ہوتا ہے کہ ان کو شاعر مانتے ہوئے بھی تامّل ہوتا ہے۔

سردار جعفری نے ''تعارف'' میں ایک جگہ لکھا ہے:

''ایک اور خصوصیت جو مجروحؔ کو عام غزل گو شعرا سے ممتاز کرتی ہے، یہ ہے کہ انھوں نے سماجی اور سیاسی موضوعات کو بڑی کامیابی کے ساتھ غزل کے پیرایے میں ڈھال لیا ہے۔ عام طور سے غزل گو سماجی اور سیاسی موضوعات کے بیان میں پھیکے اور میٹھے ہو جاتے ہیں یا ان کا اندازِ بیان ایسا ہو جاتا ہے کہ نظم اور غزل کا فرق باقی نہیں رہتا۔ مجروحؔ کے یہاں یہ بات نہیں ہے پھر وہ غزل کے مخصوص الفاظ کے ذخیرے میں نئے الفاظ کا اضافہ کرتے ہوئے بھی نہیں گھبراتے ہیں۔ انھوں نے اپنی مخصوص خود اعتمادی کے ساتھ جہاں ضرورت سمجھی ایسے نئے الفاظ بھی استعمال کیے ہیں جو نظموں میں تو آسانی سے کھپ جاتے ہیں لیکن غزل کو خراب کر دیتے ہیں''۔

سردار جعفری کو اس پر اصرار ہے کہ مجروحؔ نے ایسے نئے الفاظ غزل میں استعمال کیے ہیں جو عموماً غزل کو خراب کر دیتے ہیں۔ نیز انھوں نے غزل کے لہجے میں اس کی خصوصیات باقی رکھی ہیں اور اس کو نظم نہیں ہونے دیا، حالاں کہ یہ بات مدّعیانہ مدح گستری سے زیادہ

حیثیت نہیں رکھتی۔ ترقّی پسند ناقدین و ادبا کی ایک یہ بھی خصوصیت ہے کہ نہایت نامعقول و بے حد کم سواد شخص کیوں نہ ہو لیکن اگر وہ انجمن کا ممبر اور اس کا سرگرم کارکن ہے کہ تو اس کی ہر بات آیت و حدیث ہے اور اس کا ہر شعر آفاقی و کائناتی۔ اس کی تعریف کے نئے نئے پہلو وضع کیے جائیں گے، اس میں سماج سے لے کر ماورائے حیات و ممات تک کی ساری بلندیاں ثابت کردی جائیں گی لیکن اس کا حقیقی مرتبہ کیا ہے اور اس کے یہاں خامیاں کتنی ہیں، مفہوم و اثر اور زبان و بیان کے اعتبار سے اس کی کیا حیثیت ہے اس کا کوئی ذکر نہیں ہوتا۔ اس اندازِ خویش پروری نے ان شعرا کو بے لگام بنانے میں سب سے زیادہ حصّہ لیا ہے۔ ہاں تو ذکر تھا مجروح کے بر محل الفاظ استعمال کرنے اور غزل کو نظم نہ بنانے کا۔ کسی تبصرے کے بجائے میں ان کی ایک غزل نقل کرتا ہوں جس سے اس غلط گوئی کا اندازہ ہوگا اور معلوم ہوگا کہ ایسی غزلیں کتنا ناقابلِ التفات ہیں:

امن کا جھنڈا اس دھرتی پر کس نے کہا لہرانے نہ پائے
یہ بھی کوئی ہٹلر کا ہے چیلا مار لے ساتھی جانے نہ پائے
امن و محبت کے سائے میں کھلتے ہیں دل اُگتی ہے جوانی
اب نہ اُگائے لاش یہ دھرتی جنگ لہو برسانے نہ پائے
صدیوں کے ورگوں سے نکل کر روپ نکھارا ہے انساں نے
مشکل سے سلجھے ہیں جو گیسو کوئی انھیں الجھانے نہ پائے
اپنے ہی سنکٹ کے بھنور میں چکرائی ٹرومین کی نیا
ڈھونڈتی ہے تنکے کا سہارا تنکا بھی کام نہ آنے پائے
امن ترا جیون کا نغمہ امن اس کا ہے موت کا نغمہ
سرخ ہی گل ہے سرخ لہو بھی آنکھ یہ دھوکا کھانے نہ پائے

امن کا جھنڈا، ہٹلر کا چیلا، مار لے ساتھی، لاش اگانا، صدیوں کے ورگوں، سنکٹ کا بھنور، ٹرومین کی نیا، اس میں شک نہیں کہ یہ سب لفظ غزل کے لیے نئے ہیں اور آج تک کسی بدذوق و کم نظر شاعر نے ان کو غزل میں استعمال نہیں کیا ہے۔ سب سے پہلے یہ سعادت

مجروحؔ ہی کو حاصل ہوئی ہے، لیکن درحقیقت کیا یہ غزل میں کھپ گئے ہیں اور کیا اس غزل کو غزل کہا جاسکتا ہے۔

سردارؔ جعفری نے ''تعارف'' میں مجروحؔ کے حسبِ ذیل اشعار محاسن کے تحت نقل کیے ہیں:

آتی ہی رہی ہے گلشن میں اب کے بھی بہار آئی ہے تو کیا
ہے یوں کہ قفس کے گوشوں سے اعلانِ بہاروں ہونا تھا

جبیں پر تاج زر، پہلو میں زنداں، بینک چھاتی پر
اٹھے گا بے کفن کب یہ جنازہ ہم بھی دیکھیں گے

اب زمین گائے گی ہل کے ساز پر نغمے
وادیوں میں ناچیں گے ہر طرف ترانے سے
اہلِ دل اُگائیں گے خاک سے مہ و انجم
اب گہر سبک ہوگا جو کے ایک دانے سے
من چلے بنیں گے اب رنگ و بو کے پیراہن
اب سنور کے نکلے گا حُسن کارخانے سے

دشمن کی دوستی ہے اب اہلِ وطن کے ساتھ
ہے اب خزاں چمن میں نئے پیرہن کے ساتھ
سر پر ہوائے ظلم چلے سَو جتن کے ساتھ
اپنی کلاہ کج ہے اسی بانکپن کے ساتھ

دستِ منعم مری محنت کا خریدار سہی
کوئی دن اور میں رسوا سرِ بازار سہی

بول کچھ بول مقیّد لبِ اظہار سہی
سرِ منبر نہیں ممکن تو سرِ دار سہی
آنے دے باغ کے غدار مرا روزِ حساب
مانگے تنکا نہ ملے گا یہی گلزار سہی

حالاں کہ ان اشعار میں غزل کے نقطۂ نظر سے کوئی حسن نہیں ہے۔ مفہوم کے اظہار میں تیزی ہے، لیکن شدّتِ تاثیر قطعاً نہیں ہے۔ اس کی بڑی وجہ وہی ترقّی پسند ادب کا تبلیغی نظریہ ہے۔ ایسا سارا کلام جس میں اشتراکیت کے فضائل یا اس کے متعیّن کردہ موضوعات کا بیان ہو وہ ان حضرات کے لیے قدر و قیمت رکھتا ہے، خواہ اس میں شعری عناصر میں سے ایک عنصر بھی نہ ہو اور وہ سارا کلام جس میں حسن و بیان و حسنِ ادا کے ساتھ عام حقائق کا بیان ہو وہ قطعاً مردود ہے کیوں کہ اس سے تحریک کو کوئی فائدہ نہیں پہنچتا۔ ادب برائے زندگی سے چل کر ادب برائے تبلیغ پر آجانا ادب کے لیے ایک مستقل خطرہ ہے۔

اب میں اس مجموعے کے دوسرے پہلو یعنی زبان و بیان کے متعلق کچھ کہنا چاہتا ہوں۔ مجروح کے اچھے اشعار دیکھنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ ان کے اندر شعر کہنے کی نہایت عمدہ صلاحیت ودیعت کی گئی ہے یعنی وہ فطری شاعر ہیں۔ لیکن انھوں نے ترقّی پسندی کے چکر میں پڑ کر اپنی اس صلاحیت کو بُری طرح مجروح کرلیا جس کا نتیجہ یہ ہے کہ ان کے یہاں زبان و بیان کی فحش غلطیاں اتنی زیادہ ملتی ہیں کہ تعجب ہوتا ہے اور اندازہ ہوتا ہے کہ اگر انھوں نے اس طرف توجّہ نہیں کی تو ان کے کلام میں کبھی وہ بلندی اور حسن نہیں پیدا ہوسکتا جس سے قبولِ عام کی سند ملتی ہے اور بقائے دوام کی ضمانت ہاتھ آتی ہے۔ کچھ نہ کچھ خامیاں ہر شخص کے یہاں ہوتی ہیں لیکن ان کی نوعیت دوسری ہوتی ہے۔ مجروح کے یہاں تو یہ عالم ہے جیسے شاعر جان بوجھ کر صحیح راستے سے کترا کر چل رہا ہو۔ ترقّی پسند شعرا میں ایک مستقل بُرائی یہ بھی ہے کہ یہ لوگ مواد پر ساری توجّہ مرکوز رکھتے ہیں اور طرزِ ادا کو بالکل نہیں دیکھتے ہیں۔ کچھ ایسے مقامات پیش کرتا ہوں:

کہاں وہ شب کہ ترے گیسوؤں کے سائے میں
خیالِ صبح سے پھر آستیں بھگو دیتے!
بہانے اور بھی ہوتے جو زندگی کے لیے
ہم ایک بار تری آرزو بھی کھو دیتے

دونوں اشعار کی ردیف غلط ہے۔ پہلے شعر میں ''آستیں بھگو لیتے'' کا محل ہے اور دوسرے میں آرزو چھوڑ دیتے ہیں کیوں کہ آرزو کھو دینا غلط ہی نہیں غیر فصیح بھی ہے۔

وہ تک رہے تھے ہمیں ہنس کے پی گئے آنسو
وہ سُن رہے تھے ہمیں کہہ سکے نہ افسانے

مصرعۂ اوّل میں ''وہ تک رہے تھے'' نہایت کریہ ہے:

شمع بھی اُجالا بھی میں ہی اپنی محفل کا
میں ہی اپنی منزل کا راہبر بھی راہی بھی

شعر کی بندش نہایت سست ہے نیز کسی فعل کے نہ ہونے سے اور ناگوار کیفیت پیدا ہوگئی ہے۔

بہ وقتِ بادہ نوشی جب نچوڑی آستیں میں نے
وہ بعد عرض مطلب ہائے رے شوقِ جواب اپنا

''بہ وقت'' کے بجائے ''وقت بادہ نوشی'' زیادہ فصیح ہے اور ''ہائے رے'' سے ابتذال ٹپکتا ہے۔

وہ لجائے میرے سوال پر کہ اٹھا سکے نہ جھکا کے سر
اُڑی زلف چہرہ پہ اس طرح کہ شبوں کے راز مچل گئے
وہی بات جو وہ نہ کہہ سکے مرے شعر و نغمے میں آگئی
وہی لب نہ میں جنھیں چھو سکا قدحِ شراب میں ڈھل گئے
میرے کام آگئیں آخرش یہی کاوشیں یہی گردشیں
بڑھیں اس قدر مری منزلیں کہ قدم کے خار نکل گئے

پہلے شعر کے مصرعۂ اوّل میں ''وہ لجائے'' کے بجائے ''وہ یوں لجائے'' یا اس کے مماثل کوئی لفظ ہونا چاہیے تا کہ دوسرے جز ''کہ اٹھا سکے نہ جھکا کے سر'' سے توازن قائم رہے۔ اس

کی نثر اس طرح ہوگی: ''وہ میرے سوال پر اس طرح لجائے کہ سر جھکا کے نہ اٹھا سکے''۔
دوسرے شعر میں ہونٹوں کا قدح شراب میں ڈھل جانا میری سمجھ میں نہیں آیا۔ تیسرے شعر میں ذوق کا تقاضا ہے کہ ''قدم کے خار'' کے بجائے ''تلووں کے کانٹے'' ہونا چاہیے۔

آہ جاں سوز کی محرومیِ تاثیر نہ دیکھ
ہو ہی جائے گی کوئی جینے کی تدبیر نہ دیکھ

دوسرے مصرعے کی ردیف ''نہ دیکھ'' زائد ہے۔ مفہوم صرف اتنا ہے کہ ''کوئی جینے کی تدبیر ہو ہی جائے گی''۔

بن گئی ہے مستی میں دل کی بات ہنگامہ
قطرہ تھی جو ساغر میں لب تک آ کے طوفاں ہے
میرے شکوۂ غم سے عالمِ ندامت میں
اس لب تبسّم پر شمع سی فروزاں ہے

پہلے شعر کا دوسرا مصرعہ نہایت بے سروپا ہے۔ مفہوم یہ ہے کہ جو شراب ساغر میں ایک قطرہ تھی وہ لب تک آ کے طوفان ہے اور یہ کوئی بات نہیں ہوئی۔ شراب صرف لب تک آ کے طوفان نہیں بنتی بل کہ اس کے پینے کے بعد طوفان اٹھتا ہے اور اسی طرح ساغر میں اس کا ایک قطرہ نہیں ہوتا اور اگر ایک قطرہ ہے تو اس کے لب تک آنے کا سوال نہیں پیدا ہوتا۔ دوسرے شعر میں ''لب تبسّم'' استعمال کرنا ترقی پسند ادب میں جائز ہو تو ہو ویسے تو معمولی پڑھا لکھا بھی اس کو سُن کر ہنسے گا۔

جمالِ صبح دیا روئے نوبہار دیا
مری نگاہ بھی دیتا خدا حسینوں کو

بہار کا منہ نہیں ہوتا۔ نیز جمالِ صبح کے مقابلے روئے نوبہار یوں بھی غلط ہے، اس کے بجائے رنگ، کیف یا ایسا ہی کوئی لفظ آنا چاہیے۔

غمِ جہاں کو غمِ دل بنانے کے کچھ نہ ملا
کہ جس سے زیست کو راحت ملے وہ کام کریں

دونوں مصرعے دولخت ہیں۔ ہاں اگر دوسرے مصرعے کا ''کہ'' نکال دیا جائے تو البتہ ایک مفہوم پیدا ہوسکتا ہے۔

پھر اٹھ کے گرم کریں کاروبارِ زلف و جنوں
پھر اپنے ساتھ اسے بھی اسیرِ دام کریں

''کاروبار گرم کرنا'' کوئی زبان نہیں ہے۔

تقدیر کا شکوہ بے معنی جینا ہی تجھے منظور نہیں
آپ اپنا مقدر بن نہ سکے اتنا تو کوئی مجبور نہیں
وہ کون سی صبحیں ہیں جن میں بیدار نہیں افسوں تیرا
وہ کون سی کالی راتیں ہیں جو میرے نشے میں چور نہیں

پہلے شعر میں ''نہ بن سکے'' کے بجائے ''نہ بنا سکے'' کا محل ہے یعنی ''اتنا تو کوئی مجبور نہیں کہ اپنا مقدر آپ نہ بنا سکے''۔ دوسرے شعر کا مصرعۂ ثانی میری سمجھ میں نہیں آیا کیوں کہ رات کا شاعر کے نشے میں چور ہونا کوئی نہایت اونچی بات ہے جو مجھ جیسے کم سواد کی سمجھ میں نہیں آسکتی۔

رفتہ رفتہ منقلب ہوتی گئی رسمِ چمن
دھیرے دھیرے نغمۂ دل بھی فغاں بنتا گیا
دہر میں مجروح کوئی جاوداں مضموں کہاں
میں جسے چھوتا گیا وہ جاوداں بنتا گیا

یہاں دھیرے دھیرے نہایت نامانوس ہے۔ قاعدہ یہ ہے کہ شعر میں جتنے الفاظ استعمال کیے جاتے ہیں وہ باہم متناسب ہوتے ہیں۔ اگر ایسا نہیں ہوتا ہے تو صوتی اعتبار سے نہایت ناگوار کیفیت پیدا ہوجاتی ہے۔ اس شعر میں رفتہ رفتہ، منقلب، رسمِ چمن، نغمۂ دل فغاں جیسے پاکیزہ ولطیف فارسی وعربی الفاظ آئے ہیں ان کے ساتھ دھیرے دھیرے لانا صوتی حُسن اور فصاحتِ کلام کی طرف سے آنکھیں بند کرلینا ہے۔ دوسرے شعر میں مضمون کو چھوکر جاوداں بنایا گیا ہے۔ یہ کوئی طلسمی عمل معلوم ہوتا ہے ورنہ ظاہر ہے کہ

مضمون کوئی مادی چیز نہیں جس کو چھوا جا سکے۔

چین کا نوسنسار دیکھو، دھرتی کا سنگار تو دیکھو
قید سے چھوٹا روپ وطن کا تیور دیکھ تلنگانے کے

پہلے مصرعے میں نوسنسار غلط ہے، نیا سنسار ہونا چاہیے۔ نو صفت ہے اور فارسی میں صفت موصوف کے بعد آتی ہے۔ دوسرے مصرعے میں روپ کا قید سے چھوٹنا بھی محلِ نظر ہے۔ روپ نکھر آیا وغیرہ تو سنا تھا لیکن روپ زنداں میں قید بھی ہوتا ہے یہ آج ہی سنا۔ یعنی روپ کو پہلے ایک شخص فرض کیا پھر اس کو وطن کے چہرے پر سوار کیا اس طرح وہ قید خانے میں پہنچا پھر وہاں سے اس کو آزاد کرایا۔ سبحان اللہ! اسی قبیل کا ایک اور شعر دیکھیے:

امن و محبت کے سایہ میں کھلتے ہیں دل اگتی ہے جوانی
اب نہ اُگائے لاش یہ دھرتی جنگ لہو برسانے نہ پائے

جوانی اور لاش کا اُگنا ملاحظہ فرمایا۔ یہ ہے سردار جعفریؔ کے الفاظ میں وہ خوبی کہ نئے نئے لفظ غزل میں اس طرح آئے ہیں کہ جزوِ غزل بن گئے ہیں۔

آیا ہے ہمارے ملک میں بھی اک دورِ زلیخائی یعنی
اب وہ غمِ زنداں دیتے جن کو غمِ زنداں ہونا تھا
اب کھل کے کہوں گا ہر غمِ دل مجروح نہیں وہ وقت کہ جب
اشکوں میں سنانا تھا مجھ کو آہوں میں غزل خواں ہونا تھا

پہلے شعر کا دوسرا مصرعہ یکسر غلط ہے۔ غمِ زنداں دیتے ہیں اور غمِ زندہ ہونا تھا دونوں صحیح نہیں۔ مفہوم یہ ہے کہ جو لوگ اس سے پہلے قیدِ فرنگ کو بُرا کہتے تھے آج وہ خود دوسروں کو زنداں میں بھیج رہے ہیں۔ اس کو اس طرح کہنا ''وہ غمِ زنداں دیتے ہیں، جن کو غمِ زنداں ہونا تھا'' بے تکی سی بات ہے۔ غمِ زنداں دینا زبان کے بھی خلاف ہے اور اس سے مفہوم بھی مکمل طور پر واضح نہیں ہوتا۔ دوسرے شعر میں بھی یہی بات ہے، اشکوں میں سنانا تھا اور غزل خواں ہونا تھا کے بجائے سناتا تھا اور غزل خواں ہوتا تھا صحیح ہے۔

اہلِ دل اُگائیں گے خاک سے مہ و انجم
اب گہر سبک ہوگا جو کے ایک دانے سے
منچلے بنیں گے اب رنگ و بو کے پیراہن
اب سنور کے نکلے گا حسن کارخانے سے
اب جنوں پہ وہ ساعت آپڑی کہ اے مجروحؔ
آج زخمِ سر بہتر دل پہ چوٹ کھانے سے

''مہ، وانجم اُگانا'' زبان کے ساتھ تمسخر کرنا ہے۔ دوسرے مصرعے میں سبک ارزاں کے مفہوم میں استعمال کیا گیا ہے جو بالکل غلط ہے۔ یہی حال کارخانے سے حُسن کے سنور نکلنے کا ہے۔ معلوم نہیں وہ کون سا کارخانہ ہوگا جہاں مشاطگیِ حسن کی جائے گی۔ غالباً اشتراکیت کے دورِ حکومت میں گھر کے اندر بناو سنگار ممنوع ہوگا اور ملے جلے کام کرنے کے طریقوں کے ماتحت ہر صبح شہر کے سارے نگارانِ زہرہ جبیں برہنہ کر کے کارخانے میں جمع کردیے جایا کریں گے اور وہاں ''منچلے'' رنگ و بو کے پیراہنوں سے پہلے انھیں آراستہ کریں گے پھر کسی خاص عمل کے ذریعے سے سب کو سنوار دیا جایا کرے گا...

تیسرے شعر میں ساعت آپڑی غلط ہے، وقت پڑگیا بولتے ہیں۔

بول کچھ بول مقیّد لبِ اظہار سہی سرِ منبر نہیں ممکن تو سرِ دار سہی
حل تو ہونا ہے مگر مسئلہ تشنہ لبی ساغرِ خشک ابھی عقدۂ دشوار سہی

لبِ اظہار مقیّد ہیں کبھی نہیں کہتے۔ ہونٹوں پہ مہر لگادی ہے یا لب سی دیے گئے ہیں مستعمل ہے۔ ان حضرات کو اس بات کا بالکل پتا نہیں کہ ہر لفظ ہر جگہ استعمال نہیں کیا جاسکتا۔ ایک ترقی یافتہ زبان کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہوتی ہے کہ اس میں ایک مفہوم کو ادا کرنے کے لیے متعدّد الفاظ ہوتے ہیں۔ لیکن ہر لفظ کا محلِ استعمال و اندازِ استعمال جدا ہوتا ہے یہ نہیں ہوتا کہ جو لفظ جہاں چاہا استعمال کرلیا۔ پھر ایسی ہی باتوں پر جب ان کو کم نظر اور کم علم کہا جاتا ہے تو چراغ پا ہوجاتے ہیں۔ یہی حال ساغرِ خشک کا ہے کیوں کہ خشک ہونا اور خالی ہونا دو علاحدہ باتیں ہیں۔

اب زمین گائے گی ہل کے ساز پر نغمے
وادیوں میں ناچیں گے ہر طرف ترانے سے

یہاں ردیف زائد ہے اور غلط۔ بات صرف اتنی ہے کہ ''وادیوں میں ہر طرف ترانے ناچیں گے'' سے کے ہونے سے تو اس میں اشتباہی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے جو مفہوم شعر کے منافی ہے۔

جس دم یہ سنا ہے صبحِ وطن محبوس فضائے زنداں میں
جیسے کہ صبا اے ہم وطنو، بیتاب ہم آئے زنداں میں
ہو تیغِ اثر زنجیر قدم پھر بھی ہیں نقیبِ منزل ہم
زخموں سے چراغِ راہگذر بیٹھے ہیں جلائے زنداں میں
صد چاک فریبِ امن وسکوں عریاں ہے اہنسائی کا جنوں
کچھ خوں سے شہیدوں نے اپنے وہ گل ہیں کھلائے زنداں میں
یہ جبرِ سیاست یہ انسان، مظلوم آہیں، مجبور فغاں
زخموں کی مہک داغوں کا دھواں مت پوچھ فضائے زنداں میں
گل بنتی ہے شاید خاکِ وطن شاید کہ سفر کرتی ہے خزاں
خوشبوئے بہاراں ملتی ہے کچھ دن سے ہوائے زنداں میں

پہلے شعر کا دوسرا مصرعہ اندازِ بیان کے اعتبار سے درست نہیں ہے۔ اس کی صحیح نثر یوں ہوگی: ''ہم زنداں میں ایسے بیتاب ہو کر آئے جیسے صبا آتی ہے'' صبا کے ساتھ کسی فعل کے نہ ہونے سے اندازِ بیان میں ژولیدگی پیدا ہو گئی ہے۔ دوسرے شعر کے مصرعۂ اوّل میں ''تیغ اثر'' کی ترکیب معنی سے بے نیاز ہے۔ تیغ اثر کا زنجیر قدم بن جانا اور پھر قدموں کو روک لینا مہمل بات ہے۔ تیسرے شعر میں ''صد چاک فریبِ امن وسکوں'' بھی صحیح نہیں ہے۔ مفہوم یہ ہے کہ امن وسکوں کا فریب کھل گیا، لیکن صد چاک سے یہ مفہوم ادا نہیں ہوتا ہے۔ ہاں اگر امن وسکوں کے ساتھ کوئی ایسا لفظ لایا جائے جس کا چاک ہونے سے کوئی تعلّق ہو تو البتہ صحیح ہو سکتا ہے۔ مثلاً دامنِ امن وسکوں چاک ہو گیا۔ لیکن اسی طرح شعر

ضابطے کے اندر آ جائے گا اور ترقی پسندی کی نمائش نہیں ہو سکے گی۔ چوتھے شعر میں مظلوم آہیں اور مجبور فغاں بھی غلط ترکیبیں ہیں یا تو مظلوموں کی آہیں اور مجبوروں کی فغاں ہونا چاہیے یا مجبورِ فغاں بہ ترکیبِ اضافی ہو اور اسی طرح آہ کو بھی مضاف الیہ بنایا جائے۔ پانچویں شعر میں ''خاکِ گل بنتی ہے'' زبان کے دائرے سے یکسر خارج ہے۔ اس بات کو دوسرے مناسب الفاظ میں اس سے زیادہ عمدہ اور صحیح طریقے سے کہا جا سکتا ہے۔

سر پر ہوائے ظلم چلے سَو جتن کے ساتھ
اپنی کلاہ کج ہے اسی بانکپن کے ساتھ

پہلا مصرعہ نہایت بے ڈھنگا ہے۔ ہوا کا سر پر چلنا اور سو جتن کے ساتھ نہایت طفلانہ غلطیاں ہیں۔ مفہوم صرف اتنا ہے کہ خواہ ظلم کتنے ہی ہوں میرے ماتھے پر شکن نہیں پڑتی۔ اس کے لیے اتنے پاپڑ بیلے گئے ہیں۔ چوں کہ دوسرے مصرعے میں کلاہ کج آ گیا ہے اس لیے ہوا کو سر پر چلایا گیا ہے اسی لیے کہا جاتا ہے کہ غزل پندرہ بیس سال کی مشق اور استاد کی اصلاح کے بعد آتی ہے اور ایسی رعایتوں کا سلیقہ اساتذہ کے کلام کے مسلسل مطالعے کے بعد حاصل ہوتا ہے۔

بھڑکی ہوئی یہ آگ ترے لالہ زار کی
پھونکے گی تجھ کو خون بھرے پیرہن کے ساتھ

یہاں ''بھڑکتی ہوئی آگ'' ہونا چاہیے۔

میں ہزار شکل بدل چکا چمنِ جہاں میں سُن اے صبا
کہ جو پھول ہے ترے ہاتھ میں یہ مرا ہی لختِ جگر نہ ہو
ترے پا زمیں پہ رُکے رُکے ترا سر فلک پہ جھکا جھکا
کوئی تجھ سے بھی ہے عظیم تر یہی وہم تجھ کو مگر نہ ہو

پہلے شعر میں جس آواگون کا بیان کیا گیا ہے وہ میری سمجھ میں نہیں آیا۔ مفہوم سے قطع نظر ''ہزار شکل'' کے بجائے ''ہزار شکلیں'' ہونا چاہیے۔ دوسرے شعر میں ''پا زمیں پہ رُکے رُکے'' تو بالکل ٹھیک، لیکن اس کے مقابل ''سر فلک پہ جھکا جھکا'' غلط ہے۔ پیر تو زمیں پہ

ہوتا ہے اور اس پہ رکتا ہے لیکن سر آسمان پر نہ ہوتا ہے اور نہ اس پر جھکتا ہے۔ ہاں فلک کے سامنے ضرور جھکتا ہے۔

نوا ہے جاوداں مجروحؔ جس میں روح ساعت ہو
کہا کس نے مرا نغمہ زمانے کے چلن تک ہے

مصرعۂ اوّل میں صرف نوا کے بجائے وہ نوا ہونا چاہیے۔ اس کی نثر یوں ہوگی: ''اے مجروح وہ نوا جاودانی ہے جس میں روحِ عصر ہو''۔ اسی طرح ''روحِ ساعت'' روحِ عصر کے معنی میں استعمال کیا گیا ہے جو صحیح نہیں، کیوں کہ ساعت اور عصر بالکل مختلف المعنی الفاظ ہیں۔ دوسرے مصرعے میں ''زمانے کے چلن'' کا بھی یہی حال ہے۔

یہ بے شمار اغلاط میں سے کچھ غلطیوں کا سرسری جائزہ تھا، اس سے اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ زبان و بیان کی صحت و خوبی جو دراصل غزل کے حُسن اور اس کے اثر کی ضامن ہے، اس سے کتنی بے نیازی برتی گئی ہے اور کس بے دردی کے ساتھ اس پر مشقِ ستم کی گئی ہے۔

کتاب کے شروع میں سردارؔ جعفری کے تعارف کے بعد قاضی عبدالغفار صاحب کا پیش لفظ بھی شامل ہے۔ میں نے اس وقت تک قصداً اس کا ذکر نہیں کیا کیوں کہ قاضی صاحب کا اس کتاب پر پیش لفظ لکھنا لہو لگا کے شہیدوں میں داخل ہونا ہے۔ قاضی صاحب انجمن ترقّی اردو کے معتمدِ عمومی ہیں۔ گویا پہلے جس جگہ مولوی عبدالحق صاحب جیسا بالغ نظر محقق و مبصّر تھا وہ جگہ موصوف کو ملی ہے۔ اس سے ان کی عظمتِ جاہ کا اندازہ ہوسکتا ہے۔ عبدالحق کے مقدّمے صاف گوئی اور تنقیدی دیانت کے جیتے جاگتے نمونے ہیں۔ لیکن ان کے جانشین قاضی صاحب کا یہ پیش لفظ محض ترقّی پسندوں میں مقبول ہونے کی خاطر مدح سرائی کا شاہکار ہے کیوں کہ انھوں نے بعض باتیں سردارؔ جعفری سے بھی دو قدم آگے بڑھ کر لکھ دی ہیں۔

انجمن ترقّی اردو کی ایک خاص خصوصیت یہ تھی کہ وہاں سے نہایت بلند پایہ کتابیں شائع ہوتی تھیں اور عموماً ایسی کتابوں کا انتخاب کیا جاتا تھا جن کو دوسرے پبلشر عدمِ شہرت

یا زیادہ نفع نہ ملنے کی امید پر شائع کرنا منظور نہیں کرتے تھے۔ "غزل" جیسی بے کار کتابیں انجمن نے کبھی شائع نہیں کیں۔ یہ بدعت قاضی صاحب ہی کے دم قدم سے شروع ہوئی ہے۔ ترقی پسند مصنفین کے پاس خود مضبوط پریس نشرو اشاعت کا کافی سامان موجود ہے اور ان کی پبلسٹی کرنے والے بھی ہر طرف سرگرمِ کار ہیں۔ ایسی کتابیں تو وہاں بہر طور شائع ہو سکتی ہیں۔ انجمن سے تو ایسی کتابیں شائع ہونا چاہئیں جن کو یا تو عام پبلشر شائع نہ کر سکیں اور ان کی ادبی قدر و قیمت متعین ہو یا پھر وہ کتابیں جو ترقی پسند مصنفین ہی کیوں نہ ہوں لیکن کوئی وقیع حیثیت رکھتی ہوں (اور ایسی کتابیں بہت کم ملیں گی) اور زیادہ صحیح بات تو یہ ہے کہ وہاں سے خالص تحقیقی مسائل پر قدیم و جدید کتب شائع ہونا چاہئیں، بالخصوص قدیم کتابیں کہ ان کو دوسرے شائع کرنا پسند نہیں کرتے۔

انجمن ترقی اردو کی مجلس منتظمہ کے بیشتر ممبر خود محقق اور بلند پایہ ادیب ہیں خصوصاً پروفیسر مسعود حسین صاحب رضوی (سابق صدر شعبۂ فارسی و اردو لکھنؤ یونی ورسٹی) کہ موصوف کی عمر کا بیشتر حصہ ادبی تحقیق ہی میں بسر ہوا ہے اور موصوف کے بلند ادبی معیار اور بے مثل ذوقِ سلیم سے میں اچھی طرح واقف ہوں۔ ایسے بلند پایہ ادیبوں اور صاحبِ نظر افراد کے موجود ہوتے ہوئے ایسی مکتبی کتابوں کا انجمن سے شائع ہونا ستم ظریفی ہی ہے۔ لطف یہ ہے کہ قاضی صاحب خود ایک بلند پایہ صحافی اور شہرت یافتہ ادیب ہیں۔ پھر ان کا اس طرح ارزاں شہرت کا شیدائی ہونا تعجب خیز ہے۔ ایک بات قاضی صاحب سے عرض کروں۔ قاضی صاحب جیسا کہ میں نے ابھی کہا ہے، مشہور ادیب بھی ہیں، لیکن نہ معلوم یہ ترقی پسندی کا فیض ہے یا کسی اور چیز کا کہ اس کتاب کے صرف چار صفحوں کے پیش لفظ میں قاضی صاحب نے عجوبہ نگاری کے عجیب عجیب نمونے پیش کیے ہیں جن میں سے میں صرف دو جملے نقل کرتا ہوں۔ مجروح کے متعلق لکھتے ہیں:

> "جنھوں نے تغزل کے وجدان میں اپنی بیتاب روح کو عریاں کیا ہے"۔

تغزل کا وجدان میرے لیے بالکل نئی چیز ہے، پھر اس میں روح کو عریاں کرنا اس سے بھی

زیادہ حیرت خیز ہے۔ بہر حال اس جملے کا مفہوم کچھ بھی ذہن نشیں نہیں ہوا۔ شاید یہ کوئی نئی صفتِ بیان یا نیا اسلوب ہے۔

دوسری جگہ لکھتے ہیں:

''اس کا رشتہ زندگی کے حاضر حقائق سے بہت استعمار ہے''۔

حقائقِ حاضرہ صحیح مرکّب ہے کیوں کہ فارسی میں بالعموم صفت بعد کو آتی ہے اور ترکیبِ فارسی کی صورت میں اس کی یہی صورت ہونی چاہیے۔ لیکن اس طرح شاید ترقّی پسندی کی کج خرامی کا مظاہرہ نہ ہو پاتا۔ قاضی صاحب نے مجروح کے صرف تین شعر اپنے مضمون میں مثال کے طور پر پیش کیے ہیں اور لطف کی بات یہ ہے کہ ان میں سے دو شعر غلط ہیں، وہ دونوں شعر حسبِ ذیل ہیں:

شمع بھی اجالا بھی میں ہی اپنی محفل کا
میں ہی اپنی منزل کا راہبر بھی راہی بھی

دہر میں مجروح کوئی جاوداں مضموں کہاں
میں جسے چھوتا گیا وہ جاوداں بنتا گیا

(میں ان اشعار کے اسقام اس سے قبل لکھ چکا ہوں۔) ایک پڑھے لکھے ادیب کا محض رعایت و مصلحت کی بنا پر اتنا بدذوق ہو جانا حیرت خیز بھی ہے اور عبرت آفریں بھی۔

کسی کی جب کوئی تقلید کرتا ہے میں روتا ہوں
ہنسا گل کی طرح غنچہ جہاں اس کا دہن بگڑا

●●●

[''تحریک''، دہلی، بیس سالہ انتخاب نمبر، ص ۱۷۴ تا ۱۸۴، اکتوبر ۱۹۵۴ء]

(بہ شکریہ پروفیسر حسن عباس، شعبۂ فارسی بنارس ہندو یونی ورسٹی، وارانسی
اور بہ شکریہ ابراہیم افسر میرٹھی، سیوال)

○

''پیامِ کیف'' میری نظر میں

مشہور ادیب و نقاد مرزا احسان احمد صاحب احسانؔ اعظم گڑھی کا مجموعۂ کلام ''پیامِ کیف'' میرے سامنے ہے۔ احسانؔ صاحب لکھنوی دبستان کی بے روح شاعری کو ہمیشہ سے بُرا کہتے آئے ہیں۔ وہ اصغرؔ گونڈوی مرحوم کے حد سے زیادہ عقیدت مند ہیں اور ان کی رائے میں تغزل کا صحیح معیار یہ ہے کہ اس سے رُوح کو سرمایۂ نشاط حاصل ہو۔ ان کا خیال ہے کہ سوزِ غم بجائے خود پیامِ کیف ہے اور اس سے دل میں کیفِ محبت کا اضافہ ہونا چاہیے۔

لکھنؤ کے دبستانِ شاعری پر ایک دور ایسا گزرا ہے جس میں غم کی ہر لے ''آوازۂ مرگ'' کے تاثرات پر ختم ہوتی تھی اور یہ رنگ اتنا غالب ہوگیا تھا کہ ہر شاعر ڈوبتی ہوئی نبضوں سے لے کر کافور کفن تک ہر منزل کا پورا پورا بیان کرنا اپنا فرض سمجھتا تھا۔ پھر چوں کہ لکھنؤ میں اُس وقت خاص حالات کی بنا پر ایسا ماحول تھا جس میں ہر چیز غلط جذباتیت اور تصنّع کے رنگ میں رنگ چکی تھی، اس لیے آہِ صبح گاہی کے بجائے ''گریۂ نیم روز'' اور فغانِ نیم شبی کے بجائے ''نالۂ سرِ مجلس'' نے سندِ قبول حاصل کی۔ طبیعتوں کو عشق کے اضطرابِ پنہاں کے بجائے لاش و کفن کے بیان میں زیادہ دل کشی معلوم ہوئی اور لوگوں نے تصویرِ درد بننے کے بجائے ''نخلِ ماتم'' بننا زیادہ پسند کیا۔ آپ اس دور کے کسی لکھنوی

غزل گو کا دیوان اُٹھا لیجیے اس میں ایک بات صاف طور پر معلوم ہو گی کہ غمِ محبت کا تعلق اضطرابِ دل کے بجائے رنگ روے بیمار سے ہے، اس رنگِ تغزل کا ردِ عمل بہت جلد ہوا، اس اعتبار سے احسان صاحب کا یہ کہنا کہ:

ہزار صنعتیں ایجاد لکھنؤ نے کیں سرورِ روح کا لیکن نشاں نہیں ملتا

کچھ غلط نہیں ہے، اس لیے مرزا صاحب نے ہر جگہ سختی سے اس بات کا لحاظ رکھا ہے کہ تغزل میں غمِ محبت کا ایسا بیان ہو جس سے پاکیزگیِ محبت میں مدد ملے اور جو محبت کرنے والے دل کو دل حسرت زدہ بنانے کے بجائے جذباتِ کیف سے لبریز کر دے۔

احسان صاحب شاعر ہونے کے ساتھ ساتھ ادیب و نقاد بھی ہیں۔ ان کو تو یہ بات معلوم ہونا چاہیے کہ سوز و گداز غزل کا ایک بنیادی عنصر ہے۔ محبت کا تعلق اگر اسی دنیاے آب و گل کے کسی سانس لیتے ہوئے محبوب سے ہے تو اس کے بیان میں مختلف النوع جذبات کا اظہار لازمی سا ہے۔ ایک محبت کرنے والا شکوۂ ہجر سے لے کر نشاطِ وصل اور دردِ اضطراب سے لے کر مسرتِ یقین تک کی ہر منزل سے گزرتا ہے۔ اور وہ ان سارے جذبات کو پُر جوش انداز سے بیان کرتا ہے۔ اب اگر آپ اس سے مطالبہ کریں کہ وہ نشاطِ وصل یا یقینِ وعدہ کی مسرّت کا تو بیان کرے، لیکن غمِ ہجر کا بیان نہ کرے۔ یا پھر اس کو اس طرح بیان کرے کہ اس سے "بوے خوں" نہ آتی ہو، تو یہ ایک غیر معقول مطالبہ ہوگا۔ سوز و گداز اور گداختگی و برشتگی عشق کی سب سے زیادہ مشتعل کیفیت ہے۔ پھر یہ کس طرح ممکن ہے کہ وہ جذبہ جو بہ نسبت دوسرے جذبات کے زیادہ متاثر کرنے والا ہے۔ اس کا بیان اس طرح کیا جائے کہ اس میں سے دل دکھا دینے والے عناصر ختم ہو جائیں۔

اصل میں ایسے مقامات پر ایک دل چسپ مغالطہ ہو جاتا ہے، محبت کے مختلف مدارج ہیں۔ بعض لوگ اپنی ہی جنس کے کسی فرد سے محبت کرتے ہیں، کچھ لوگ انسانی مادّیت سے دامن کش ہو کر ذاتِ قدسی صفات کی وسعتوں میں گم ہو جانا پسند کرتے ہیں اور بعض لوگ ایسے ہیں جو دنیا کی ہر خوب صورت چیز کے متعلق صرف اظہارِ پسندیدگی کرنا مناسب سمجھتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ ان کیفیات کا بیان بھی مختلف ہوگا۔ مثلاً میر کی محبت

اسی گہوارۂ غم سے متعلق تھی جسے دنیا کہتے ہیں اور درد و اصغؔر کی پرواز سدا پردۂ حریمِ قدس کی جانب تھی۔ اب اگر کوئی شخص کہے کہ میر کا دردِ عشق و اصغؔر کے عشقِ پاکیزہ تک نہیں پہنچتا ہے، تو یہ ایک مہمل سی بات ہوگی۔

دبستانِ لکھنؤ کے شعرا کے یہاں جو بیانِ درد ہے وہ ان میں سے کسی بھی نوع کی محبت سے متعلق نہیں، بل کہ اس کو بیانِ درد کہنا بھی نہیں چاہیے۔ ان شعرا کے یہاں تو ہر چیز تصنع سے گراں بار ہوتی تھی اس لیے ان کے غم کو غمِ محبت سمجھ کر اس پر تنقید کرنا یا اس سے اظہارِ نفرت کرنا صحیح نہیں ہے۔ لکھنؤ کے عام ماحول پر عیش و عشرت کا رنگ چھایا ہوا تھا، لیکن عقیدت و رسم کے طور پر ابتدا ہی سے سوگواریت سے دست و گریباں رہنا پڑتا تھا۔ ان دو متضاد و محرکات کے دو مختلف اثرات کارفرما رہتے تھے۔ چوں کہ ذہنی طور پر یہ شعرا اس رنگ میں اتنے رنگ چکے ہوتے تھے کہ ان میں دوسرے محرکات کو جزوِ اعظم کی حیثیت سے قبول کرنے کی صلاحیت نہیں رہتی تھی۔ لہٰذا مختلف مواقع پر ان دونوں مختلف النوع جذبات کا اظہار ہوتا رہتا تھا اس لیے لکھنوی رنگِ تغزل میں صرف بیانِ غم پر اعتراض کرنے کے بجائے اس پورے ادب اور اس کے محرکات پر اعتراض یا گفتگو کرنے کی ضرورت ہے۔

احسانؔ صاحب، اصغؔر مرحوم کے پرستار اور ان کے رنگِ سخن کے شیدائی ہیں۔ اصغؔر کے یہاں جو نشاط آفریں کیفیت ہے وہ اردو غزل میں آپ اپنی مثال ہے۔ لیکن اصغؔر کے یہاں جو نشاطیہ کیفیت پائی جاتی ہے اس کا تعلق اندازِ بیان اور تخیلِ ملکوتی سے ہے۔ اس کو کیفیاتِ محبت سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ اصغؔر اسی دُنیا کے فرد تھے۔ لیکن ان کے تخیلات ہمیشہ لاہوت و جبروت پر پرواز کرتے رہتے تھے۔ ان کے یہاں اس غمِ محبت کا بیان نہیں ہے، جو دو دلوں کے دھڑکنے سے پیدا ہوتا ہے، یہی وجہ ہے کہ ان کا غم نشاطِ روح پیدا کرتا ہے۔ لیکن اگر کوئی شخص یہ چاہے کہ ہر غم نشاطِ روح پیدا کرے تو یہ انسانی نفسیات سے ناواقفیت ہوگی۔

مدّعا یہ ہے کہ نشاطیت بہت عمدہ عنصر سہی لیکن حقیقتاً محبت کی قلمرو میں اس کا گزر

بہت کم ہوتا ہے۔ احسانؔ صاحب نے لکھنوی شعرا کے یہاں جو بیانِ غم دیکھا، وہ اس کو واقعی غمِ محبت کا بیان سمجھے اور اس طرح انھوں نے طے کرلیا کہ وہ بیانِ غم جو دل میں المیہ جذبات پیدا کرے مردود ہے۔ اور اصغرؔ کی شاعری سے استناد کیا۔ حالاں کہ ان کو سمجھنا چاہیے تھا کہ اصغرؔ کا رنگِ سخن ہی دوسرا ہے۔ نیز لکھنوی شاعری کا وہ غم جو مریض کے بستر پر نمایاں ہوتا ہے غمِ محبت نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ احسانؔ صاحب کے یہاں ایسے اشعار میں صرف نصیحت ہی نصیحت ہے۔ شعریت و شگفتگیِ بیان مفقود ہے اور اسی غلط فہمی نے ان کے کلام کو شعری عناصر سے معرّا کر کے بے کیفی و بے اثری سے معمور کر دیا ہے۔

جب کوئی شخص کسی خاص مقصد کو سامنے رکھ کر کوئی بات کہتا ہے تو اس کو خیال رکھنا پڑتا ہے کہ کہیں مقصد کے خلاف کوئی پہلو نہ پیدا ہو جائے اس لیے اس کی گفتگو میں وہ بے تکلفی و بے ساختگی نہیں پیدا ہو پاتی جو خلوص کی جان ہے۔ احسانؔ صاحب کے ذہن میں لکھنوی شاعری کی مذمّت ہمہ وقت موجود رہی اور وہ قدم قدم پر اس کو برا کہتے رہے۔ اس کے ساتھ ساتھ ان کو اس بات کا بھی خیال رکھنا پڑا کہ کہیں ان کے خیالات پر اس قبیل کا کوئی پرتو نہ پڑ جائے، اس لیے انھوں نے دوسرے اسالیب اختیار کیے۔ لیکن اس جذبۂ نفرت وضد کی بنا پر ان کے اندر بے ساختگی نہ پیدا ہو سکی جس کی وجہ سے ان کا سارا کلام شعریت و شگفتگی اور دلکشی و تاثیر سے معرّا ہو کر رہ گیا، آگے چل کر چند مثالوں سے اس کا صحیح اندازہ ہوگا۔ اگر وہ غم و مسرّت کی اس منطق سے کچھ دیر کے لیے قطع نظر کر لیتے تو شاید ان کے کلام میں یہ بے نمکی نہ ہوتی۔

غزل میں حُسنِ خیال سے زیادہ حُسنِ بیان کا کرشمہ ہوتا ہے۔ خیال کتنا ہی بلند ہو لیکن اگر اس کو مناسب الفاظ میں نہ ادا کیا جائے تو اس کی کوئی قیمت نہیں رہتی ہے۔ خصوصاً جذبات و کیفیاتِ محبت کہ ان کو ادا کرنے کے لیے تو نہایت نرم و نازک لہجے کی ضرورت ہوتی ہے۔ غزل درحقیقت آبگینۂ نازک مزاج ہے جس کی نزاکت کسی ٹھیس کی متحمل نہیں ہو سکتی، اسی لیے کہا جاتا ہے کہ جن لوگوں کو یہ کمالِ شیشہ گری نہیں آتا، اُن کو اس کارگہِ شیشہ گراں میں آنا ہی نہیں چاہیے۔ جناب احسان نے خیال رکھا ہے کہ ان کی

غزلوں میں ایسے عناصر نہ آئیں جن سے یاس والم کے جذبات پیدا ہوتے ہیں، اس لیے ان کی غزلیں گریہ و ماتم سے خالی ہیں۔ لیکن ان میں کیف و نشاط بالکل نہیں ہے جس کی وجہ اوپر لکھ چکا ہوں۔ اس کے ساتھ ساتھ ان کی غزلیں اس حُسن سے بھی معرّا ہیں جو لکھنؤ اسکول کی بے مثل خصوصیت ہے۔

لکھنؤ کی اس مخصوص شاعری میں خیال میں کتنا ہی ابتذال سہی، لیکن اس میں حسنِ زبان، اسلوبِ ادا اور طرزِ بیان کی جو خوبیاں پائی جاتی ہیں وہ بہر طور قابلِ لحاظ ہیں۔ احسان صاحب کے یہاں وہ خوبیِ زبان بالکل نہیں ہے جو دوسرے عناصر کو چمکا دیتی ہے۔ ان کے پورے بیان میں ایک کرخت و درشت لہجہ ہے اور غیر دل کش اسلوب۔ مثال کے طور پر میں بعض اشعار پیش کرتا ہوں۔ یہ وہ اشعار ہیں جن میں انھوں نے علی الرّغم دبستانِ لکھنؤ غمِ محبت کو سرود انگیز بنا کر پیش کیا ہے اور اس راہ کی سختیوں کو تازیانۂ شوق سے تعبیر کیا ہے:

یہ جلوہ گاہِ عشق ہے بزمِ عزا نہیں — مستانہ آ ہجومِ تمنا لیے ہوئے
کچھ اور کر بلند ذرا ذوقِ عاشقی — غم بھی ہے اک نشاط کی دنیا لیے ہوئے
مستانہ وار مشہدِ اُلفت میں رکھ قدم — چہرہ پہ اک تبسّمِ رعنا لیے ہوئے
مضرابِ سوزِ غم سے ذرا چھیڑ سازِ دل — ہر تار میں ہے شعلۂ سینا لیے ہوئے

راحتِ روح ملی، دولتِ کونین ملی — کشتۂ درد و اسیرِ غمِ پنہاں ہوکر
دیکھ پھر ہوتی ہے کیا بارشِ الطاف و کرم — مشہدِ عشق میں آ سرمدِ عریاں ہوکر
وادیِ عشق میں یہ نالہ و شیون کیسا — ہاں اُٹھا گام طلب بے خود و رقصاں ہوکر
کاش رہ جائے جگر میں یہ مرا داغِ جنوں — اک نشاطِ ابدی کا چمنستاں ہوکر

وہ دل ہے ننگِ محبت کہ درد میں جس کو — نشاطِ زندگیِ جاوداں نہیں ملتا
کسی شہیدِ محبت سے پوچھ لذتِ غم — کہ بوالہوس کو یہ کیفِ نہاں نہیں ملتا
شگفتہ جس سے ہو دل، مشتعل ہو جس سے دماغ — وہ اہلِ ذوق کا طرزِ فغاں نہیں ملتا

ان اشعار میں غمِ محبت کا گورستانی بیان نہیں ہے، لیکن وہ نشاط وکیف بھی نہیں ہے جس کا احسانؔ صاحب نے بار بار ذکر کیا ہے، کسی شعر کو پڑھ کر دل پر کوئی اثر نہیں ہوتا بل کہ اس التزام نے ان کی غزلوں کو شروع سے آخر تک بے کیفی کے رنگ میں رنگ دیا ہے۔ آپ جو غزل دیکھیں گے اس میں بھی یبوست و بے نمکی ملے گی، منتشر اشعار سے شاید اس کا صحیح اندازہ نہ ہوسکے، اس لیے میں ان کی ایک مکمل غزل نقل کرتا ہوں، جس سے یہ رنگ زیادہ واضح ہوگا:

چھیڑ دو وہ نغمہ اے جنوں جس سے ہو روح مشتعل
مست نشاط ہو دماغ ولولہ آفریں ہو دل

پھونک دے اے جمالِ یار خرمنِ آرزو مرا
اپنا مگر دکھا مجھے جلوۂ کیف مستقل

اس کی حریمِ ناز کا پایہ بہت بلند ہے
کم نہیں اپنا بھی مگر حوصلۂ جبینِ دل

اس کی عنایتیں نہاں اس کے ستم میں ہی مگر
ہو جو نگاہِ جلوہ سنج ہو جو ادا شناس دل

تیرے نشاطِ درد کی چاہیے ایک لہر بس
پھر نہ یہ جان ہو ملول پھر نہ یہ دل ہو مضمحل

جس کا ہر ایک ذرّہ ہے رقص گہِ جمالِ قدس
ہے وہی آستاں مرا سجدہ گہ نیاز دل

ہے وہ شرار معنوی ذرّۂ خاک میں مرے
جلوۂ روح قدسیاں جس سے ہے پست منفعل

احسانؔ صاحب کی غزلوں میں دوسرا بڑا عنصر تصوّف ہے اور یہ بھی اصغرؔ کا اثر ہے۔ غزلوں کا دامن بہت وسیع ہے۔ اس کے اندر حیات و کائنات کے سارے مظاہر کا بیان سما سکتا ہے اور فلسفہ و تصوّف کے تمام اسرار و رموز پوری رنگارنگی کے ساتھ داخل کیے جاسکتے ہیں، شرط یہ ہے کہ اندازِ بیان میں شعریت باقی رہے اور مفہوم اس طرح ادا کیا جائے کہ الفاظ اس کا ساتھ دے سکیں۔ ایسا نہ ہو کہ فلسفہ و تصوّف کے مسائل صرف مدّعیانہ طرز سے بیان کردیے جائیں اور غزل کی زبان اور اس کے مزاج کا لحاظ نہ رکھا جائے۔

احسانؔ صاحب تصوّف کے دلدادہ ہیں، لیکن کلام کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کا یہ ذوق صرف ذہنی لگاؤ کی حد تک ہے۔ وہ چوں کہ ایک طرف لکھنؤ کے رنگِ سخن سے بیزار ہیں، لیکن دوسری طرف اس دل گداختہ سے بھی محروم ہیں جو فطرت کا انعام خاص ہوتا ہے، اس لیے وہ حریمِ تصوّف میں پناہ لیتے ہیں۔ تصوّف اگر حال سے

متعلق ہو تو ایک بلند کیفیت ہے۔ لیکن اگر وہ صرف قال کی حد تک ہو تو پھر شاعر کے حصے میں اس کی چند اصطلاحات اور غیر شاعرانہ الفاظ ہی آتے ہیں اور وہ اس ارتعاشِ خفی سے محروم رہتا ہے جس سے کلام میں گرمی پیدا ہوتی ہے۔ جناب احسانؔ کے کلام میں وہی اصطلاحات ہیں، وہی الفاظ ہیں اور وہی بعض سمجھ میں نہ آنے والی باتیں۔ لیکن وہ کیفیت نہیں ہے جو تصوّف کی جان ہے۔ انھوں نے اصغرؔ کی تقلید میں بیسیوں جگہ لاہوت و ناسوت کے الفاظ استعمال کیے ہیں، لیکن ان سے کلام کی بے نمکی و یبُوست میں اور اضافہ ہو گیا ہے۔ میں مثال کے طور پر ان کے چند اشعار نقل کرتا ہوں جس سے اندازہ ہو گا کہ ان کے یہاں جہاں تصوّف کا بیان ہے وہاں صرف الفاظ کی درشتگی یا بیان کی ژولیدگی ہے اور کچھ نہیں۔ اور جہاں دوسرے اخلاقی و فکری مسائل کا ذکر ہے وہاں بھی شعریت مفقود ہے صرف پند گستری و سخن بانی باقی رہ گئی ہے۔ غم و مسرّت کے جذبات کا اوپر ذکر کیا جا چکا ہے:

دیکھ رہا ہے حسن کے جلوۂ بے مثال کو — عشق بھی اک لیے ہوئے لذتِ لازوال کو
وہ مہ و مہر میں کہاں شعلۂ برق میں کہاں — جلوہ دیا ہے تو نے جو قلبِ شکستہ حال کو
میری نگاہِ شوق کی سحر طرازیاں نہ پوچھ — دیتی ہے خود پیامِ کیف جلوہ گہِ جمال کو
جلوۂ لطفِ خاص کی ہے یہ نگہ ادا شناس — اور بھی پائمال کر سینۂ پائمال کو
آئینۂ جمال میں دیکھ رہا ہوں میں ترے — اپنے ہی آب و رنگ کو اپنے ہی وجد و حال کو

لذت شناس دل جو ہو کچھ سوز و ساز کا — ہر خار زار فرش ہے گل ہائے ناز کا
ادنا سا یہ کرشمہ ہے ذوقِ نیاز کا — ہر ذرّہ محوِ رقص ہے اس بزمِ ناز کا
اک نکتۂ لطیف ہے اس بزمِ ناز کا — ہر نغمہ میرے ٹوٹے ہوئے دل کے ساز کا
اک انبساط روح کی دنیا چمک اُٹھی — بھڑکا جو شعلہ تیرے غمِ جاں گداز کا
اک نَے میں ورنہ تھیں یہ کہاں شعلہ باریاں — فیضِ اثر ہے خود یہ لبِ نَے نواز کا
جس کو اٹھا کے لے گئی خود رحمتِ ازل — اک سجدہ تھا وہ میرے سرِ بے نیاز کا

ان اشعار سے اندازہ ہو گا کہ ان کے یہاں یبُوست و غیر شاعرانہ کیفیت کس حد تک ہے،

الفاظ کا ذخیرہ ہے، لیکن شعریت کا پتا نہیں۔ فارسی تراکیب ہیں، لیکن حسن سے معرّا، وہی پامال وفرسودہ خیالات ہیں جو عموماً کتابی تصوّف کے سرمست شعرا کے یہاں پائے جاتے ہیں اور جو عموماً حسنِ ادا و کیفِ بیان سے تہی داماں ہوتے ہیں۔

یہاں تو ان کی شاعری کا عمومی پہلو تھا، اب میں ان کی شاعری کے ایک خاص حصّے کی طرف متوجہ ہوتا ہوں۔ ہر شاعر کے کلام کو سب سے پہلے اس اعتبار سے دیکھا جاتا ہے کہ اس کے اندر محاسن کی کیا نوعیت ہے اور پھر یہ کہ معائب کا کیا جال ہے۔ غلطیاں دو قسم کی ہوتی ہیں۔ ایک زبان کی اور دوسری معانی و بیان کی۔ اوّل الذکر قسم کی غلطیاں مبتدی و نومشق شعرا کے یہاں ملتی ہیں۔ ہاں دوسری قسم کی غلطیاں بعض اچّھے شعرا کا دامن زبان کی معمولی خامیوں سے ضرور پاک ہوتا ہے۔ لیکن نہایت افسوس کے ساتھ کہنا پڑتا ہے کہ جناب احسانؔ کے اس مجموعے میں زبان کے ایسے فحش عیوب ملتے ہیں کہ تعجب ہوتا ہے۔

احسانؔ صاحب شاعر ہونے سے پہلے ادیب و نقّاد ہیں۔ ایک ایسا شخص جو نقد و ادب سے ذوق رکھتا ہو اور لوگ اس کی اس حیثیت سے اچھی طرح واقف بھی ہوں۔ اس کے کلام میں مکتبی اغلاط سخت تکلیف وہ چیز ہے۔ نقّاد تو خوب و زشت کا فیصلہ کرتا ہے۔ لیکن وہ خود ہی ایسے نقائص و معائب سے دست و گریباں ہو جو نہایت درجہ معمولی ہوں تو پھر دوسروں کو کیا کہا جائے گا۔ پھر یہ بھی ہے کہ کسی ناقد کے زبان و بیان کی معمولی معمولی غلطیوں کا وجود عام لوگوں کے لیے اس بات کی دلیل بن سکتا ہے کہ شعر میں زبان و بیان کی خامیاں ہونا امرِ لازمی ہے۔ ایسے بعض مقامات کو مختصر اشارات کے ساتھ لکھتا ہوں۔

دیوان کی ابتدا منظومات سے ہوتی ہے۔ پہلی نظم کا عنوان ہے ''دُعا''، فرماتے ہیں:

اِک ذوقِ جنوں مجھے عطا کر پابندیِ ہوش سے رہا کر
ڈوبا ہوا ذوق آرزو میں اک ذوقِ نظر مجھے عطا کر

دونوں جگہ اک زائد ہے۔ یہ عیب شاید ان کو اصغرؔ کے کلام میں مداومت سے بہ طورِ تاثر ملا ہے، کیوں کہ اصغرؔ کے یہاں ایسے حشو و زوائد کے عیوب عام ہیں:

ہے تشنۂ ذوق روح میری اک میکدۂ نشاط وا کر
اسرار کی جلوہ ریزیوں سے معمور نظارۂ فضا کر

پہلے شعر کا اندازِ بیان صحیح نہیں۔ مفہوم یہ ہے کہ ''میری روح تشنۂ ذوقِ معرفت ہے، اس کو میکدۂ معرفت کا راستہ دکھا'' لیکن یہ مفہوم پورے طور پر ادا نہیں ہوسکا کیوں کہ تشنۂ ذوق سے یہ مفہوم نہیں نکلتا۔ جب تک کہ ذوقِ معرفت یا ایسا ہی کوئی دوسرا لفظ نہ لایا جائے۔ نیز ذوق کو میکدۂ نشاط سے کوئی تعلق نہیں یا پھر ذوق کے ساتھ کوئی ایسا لفظ آنا چاہیے جس سے نشاط کا تعلق ظاہر ہو۔ دوسرے شعر کے مصرعۂ ثانی میں نظارہ بیکار ہے۔ مطلب صرف یہ ہے کہ ''جلوہ ہائے اسرار سے فضا کو معمور کردے''۔ لیکن اس کو اس طرح کہنا کہ ''نظارۂ فضا کو معمور کردے''۔

جو رنگ ہے میری زندگی کا لبریز فروغ سادگی ہے
بستاں شعور و ہوش میرا پروردۂ فیض بے حسی ہے

دوسرے شعر میں بے حسی بے محل آیا ہے۔ مقتضائے کلام تو یہ ہے کہ یہاں کسی صفت محمود کا ذکر ہو۔ بے حسی مذموم صفت ہے اور ظاہر ہے کہ بے حسی سے جو چیز پیدا ہوگی وہ مذموم تر ہوگی۔

میرے ظاہر سے نہ کر اندازۂ باطن میرا قلب ہے میرا منور ہے نظر میری حسیں

یہاں دونوں مصرعوں میں تناسبِ بیان نہیں ہے۔ پہلے مصرعے میں کہا گیا ہے کہ میرے ظاہر سے میرے باطن کا اندازہ نہ کر۔ مطلب یہ ہے کہ میں بہ ظاہر بے سروساماں سہی لیکن درحقیقت مجھ کو کمال حاصل ہے۔ اس اعتبار سے دوسرے مصرعے کا پہلا جزو ''قلب ہے میرا منور'' تو ٹھیک ہے کہ اس سے ایک کیفیتِ پنہاں کا اظہار کیا گیا ہے۔ لیکن پھر یہ کہنا کہ ''ہے نظر میری حسیں'' صحیح نہیں۔ اس کے بجائے یا تو اپنی ظاہری بے سروسامانی کا بیان ہونا چاہیے یا پھر کسی خوبیِ باطنی ہی کو بیان کیا جائے۔ قلب اگر منور ہے تو یہ خوبیِ باطنی ہوئی۔ اور نظر اگر حسین ہے (جو بجائے خود محلِ نظر ہے) تو یہ خوبیِ ظاہری ہے، کیوں کہ قلب کے مقابلے میں نظر ظاہر سے مناسبت رکھتی ہے۔ اس کے علاوہ اس بات کا

کہیں ذکر نہیں ہے کہ قلب کس چیز سے منور ہے اور نہ اس سے پہلے کسی ایسی چیز کا ذکر کیا گیا ہے۔

جس کا ہر جرعہ بڑھا دیتا ہے ذوقِ تشنگی　　میرے وسعتِ شوق میں وہ جامِ تند و تیز ہے
پردۂ فطرت میں پنہاں ہے مرے وہ اک نوا　　جو سراپا ذوق نامحدود سے لبریز ہے

پہلے شعر میں جامِ تند و تیز کے بجائے مئے تند و تیز ہونا چاہیے۔ دوسرے شعر میں نوا کا مفرد استعمال خلافِ فصاحت ہے۔ نوائے شوق، نوائے عشق، نوائے راز وغیرہ آنا چاہیے۔ پھر سراپا کی بدعت اس پر مزید اضافہ ہے۔ نیز یہ بات بھی تشریح طلب ہے کہ "ذوق نامحدود" سے مراد کس چیز کا ذوق ہے۔ ان سب باتوں کے علاوہ مصرعۂ اوّل میں اک حسبِ معمول زائد ہے۔

لے کے آیا ہوں ازل سے وہ دل آتش فشاں　　جس میں ہیں قندیل بامِ عرش کے جلوے نہاں
ہوں وہ رند بادہ کش وہ مست صہبائے ازل　　جس کا ہے آغوش طوفانِ حوادث آشیاں

پہلے شعر کے مصرعۂ اوّل میں کہا گیا ہے کہ "میں ازل سے وہ دلِ آتش فشاں لے کر آیا ہوں" لہٰذا دوسرے مصرعے میں اس دل کی آتش فشانی کا ذکر ہونا چاہیے، لیکن اس کے بجائے اس میں قندیل بامِ عرش کے جلوے نہاں بتائے گئے ہیں جو تناسبِ مضمون سے عاری ہے۔ نیز قندیل بامِ عرش سے شاعر نے کیا چیز مراد لی ہے یہ سمجھ میں نہیں آیا۔ اس کے علاوہ بام زائد ہے، صرف قندیل عرش کافی ہے۔

دوسرے شعر کے مصرعۂ اوّل میں اپنے آپ کو مست صہبائے ازل کہا ہے۔ لیکن دوسرے مصرعے میں کہتے ہیں کہ "جس کی مے بے نام ہے" جب اپنے آپ کو مست صہبائے ازل کہہ دیا تو مے بے نام کہاں رہی۔ اس کے علاوہ مصرعۂ اوّل کا پہلا جزو "ہوں وہ رند بادہ کش" زائد ہے۔ بات صرف اتنی ہے کہ "میں وہ مست صہبائے ازل ہوں جس کی مے بے نام ہے"۔

تیسرے شعر میں شاعر نے اپنے آپ کو گلشنِ فطرت کا طائر عالی نظر بتایا ہے، لیکن دوسرے مصرعے میں عالی نظری کا مظاہرہ اس طرح کیا ہے کہ اپنے آشیانے کو آغوشِ

حوادث میں بتایا ہے۔ ظاہر ہے کہ آغوشِ حوادث میں زندگی بسر کرنا اور عالی نظر ہونا دو علاحدہ باتیں ہیں۔ پہلے مصرعے کی عالی نظری کا تو مقتضا یہ تھا کہ دوسرے مصرعے میں بلند پروازی یا صفت شاہبازی کا ذکر کیا جاتا۔ طوفانِ حوادث میں زندگی بسر کرنا سخت کوشی یا قوتِ تحمل کا مظاہرہ ہے اس کو عالی نظری سے کیا تعلق۔

ہوں وہ مجروح ستم وہ کشتۂ ذوقِ وفا　　دیکھ کر جو مسکرا دیتا ہے غم کی بجلیاں
ہوں میں وہ آشفتہ سر وہ بے خود جوشِ طلب　　جس کو حاجت راہبر کی ہے نہ ذوق آستاں
وہ اسیرِ درد ہوں جس کو نہیں فکرِ خلاص　　ہوں میں وہ بے تاب غم جو کر نہیں سکتا فغاں

پہلے شعر کے مصرعۂ ثانی میں نہایت بھدی تعقید ہے۔ دوسرے شعر کے مصرعۂ ثانی میں ذوق آستاں صحیح نہیں، اس کے بجائے فکرِ آستاں یا اس کا ہم معنی کوئی مرکب آنا چاہیے۔ پہلے مصرعے میں شاعر نے اپنے آپ کو بے خود جوشِ طلب کہا ہے۔ اگر ذوق آستاں نہ ہوتا تو جوشِ طلب کیسے پیدا ہوتا۔ مطلب یہ ہے کہ میں جوشِ طلب سے اتنا بے خود ہوں کہ مجھ کو پروائے منزل یا فکر آستاں نہیں ہے۔ لیکن ذوق نے اس مفہوم کو اُلٹ دیا۔ تیسرے شعر میں فکر خلاص صحیح ہونے کے باوصف وضاحت سے معرّا ہے۔

میرے صہبائے محبت میں ہے وہ موجِ شراب
دیکھتا ہوں برق لاہوتی کی جس میں آب وتاب

احسان صاحب نے صہبا اور شراب دو مختلف المعنی لفظ فرض کیے ہیں حالاں کہ یہ دونوں مرادف الفاظ ہیں۔ پھر صہبا کو مذکر لانا اس سے بھی بڑی ستم ظریفی ہے۔ اس کے علاوہ مفہوم میں وہی متصوفانہ اہمال موجود ہے۔

جس کی ہر موج شرر ہے اک سراپا سیل نور　　جل رہا ہوں عشق کی اس آتش بے دود میں
ہے وہ چشمِ شوق میری جس کو آتا ہے نظر　　اک چمن رنگینیوں کا شعلہ نمرود میں

پہلے شعر میں سراپا زائد ہے۔ دوسرے شعر میں شعلۂ نمرود کے بجائے آتشِ نمرود ہونا چاہیے۔

ہوں میں وہ خود رفتہ وشوریدہ وخانہ خراب　　اک جہانِ حسن ہے بگڑی ہوئی جس کی ادا

ہے فغانِ درد میری وہ خروشِ آرزو   کنگرے دیتا ہے جو عرشِ معلّیٰ کے ہلا

دونوں اشعار میں تعقید کا جو مظاہرہ ہے وہ شاعر کی عدمِ قدرتِ بیان کا غمّاز ہے۔

بارگاہِ حُسن کا ہوں وہ گدائے بے نیاز   جس کے آئینِ جنوں میں ہے تقاضا ناروا

اس تماشا گاہِ ہستی میں ہوں وہ حرماں نصیب۔   رفعتِ ذوقِ نظر سے ہے جو محرومِ لقا

پہلے شعر میں آئینِ جنوں غلط ہے کیوں کہ گدا کا جنوں سے کوئی تعلق نہیں۔ اس کے بجائے آئینِ طلب یا اس کا ہم معنی کوئی لفظ آنا چاہیے۔ دوسرے شعر کے محروم لقا میں لقا حشو ہے۔ مفہوم صرف یہ ہے کہ ''میں وہ حرماں نصیب ہوں جو رفعت ذوقِ نظر سے محروم ہے''۔ اس کے علاوہ یہ پوری نظم تناسبِ بیان سے عاری ہے اور جگہ جگہ معنوی تضاد ہے۔ ان چند اشعار سے ان کی نظم نگاری کا ایک اندازہ کیا جاسکتا ہے۔ اب میں حصّہ غزلیات سے کچھ شعر پیش کرتا ہوں:

صفحہ ۲۹   مضراب سوزِ غم سے ذرا چھیڑ سازِ دل
ہر تار میں ہے شعلۂ سینا لیے ہوئے

تعقید کے علاوہ شعر نہایت سُست اور قدرتِ بیان سے آزاد ہے۔

صفحہ ۳۰   پھونک دے اے جمالِ یار خرمنِ آرزو مرا
اپنا مگر دکھا مجھے جلوۂ کیفِ مستقل

پہلے شعر کا دوسرا مصرع تعقید کا شاہکار ہے۔ نیز اس کے جزوِ اوّل (اپنا مگر دکھا مجھے) میں پہلوے ذم چشمک زن ہے۔ دوسرے شعر میں لفظ میرا نہایت غلط طور پر داخل کیا گیا ہے۔ اس کی نثر یوں ہوگی: ''وہی آستاں سجدہ گہِ نیاز دل ہے جس کا ہر ایک ذرّہ رقص گہِ جمالِ قدس ہے'' اور ظاہر ہے کہ اس میں میرا کی کہیں گنجایش نہیں معلوم ہوتی۔ ہاں اگر ''نیاز دل'' کو نکال دیا جائے تو البتہ ''میرا سجدہ گہ'' آسکتا ہے۔

صفحہ ۳۱   ہے وہ شرار معنوی ذرّۂ خاک میں مرے
جلوۂ روح قدسیاں جس سے ہے پست و منفعل

مصرعۂ ثانی میں جس سے اور پست و منفعل دونوں ٹکڑے غلط ہیں۔ جس سے کے

بجائے ''جس کے سامنے'' صحیح ٹکڑا ہے اور پست و منفعل کے بجائے بے نور یا اس مفہوم کا کوئی دوسرا لفظ۔ مفہوم یہ ہے کہ ''میرے ذرّۂ خاک میں وہ شرار معنوی ہے جس کے سامنے جلوۂ قدسیاں بے نور نظر آتا ہے''۔ جلوۂ روح کو انفعال یا پستی سے کوئی نسبت نہیں۔ اس کے علاوہ ذرّۂ خاک بھی روزمرہ کو آنکھیں دکھا رہا ہے۔

صفحہ ۳۴

کچھ ایسی لذّت پنہاں ملی محبّت میں
کہ ہو سکی نہ زباں خوگرِ بکا میری
وہ رند خاک نشیں ہوں کہ وقت سرمستی
حریم قدس ہے ہمراز و ہم نوا میری
پیام دار ہی اب اس کو ذوقِ تسکیں دے
اچھل رہی ہے یہ کب سے رگِ وفا میری

پہلے شعر میں خوگر بکا غزل کی زبان نہیں ہے۔ دوسرے شعر میں حریم قدس ہے کے بجائے ہوتی ہے کا محل ہے۔ نیز حریم قدس کا ہمراز ہونا بھی تکلّف سے خالی نہیں۔ تیسرا شعر عجیب ہے۔ یہ میں نے آج ہی پڑھا کہ رگِ وفا کو بھی پیام وار دیا جاتا ہے! علاوہ ازیں پہلے مصرعے میں ذوق اور دوسرے مصرعے میں یہ حشو ہیں اور معنوی اعتبار سے یہ دونوں شعر مہمل ہیں۔

صفحہ ۳۵

ہجومِ درد میں کیا مجھ کو خوفِ تنہائی
وہ برقِ حُسن ہے خود شمع رہ نما میری

دونوں مصرعے دولخت ہیں۔ برقِ حسن سے رہ نمائی کا جو کام لیا گیا ہے وہ یہاں بے محل ہے۔ شمع رہ نما کا ذکر اس وقت صحیح ہو سکتا تھا کہ ظلمتِ شب میں قطع راہ کا تذکرہ ہوتا۔ ہاں اگر مصرعۂ اوّل میں ہجومِ درد کے بجائے کوئی ایسا لفظ لایا جائے جس سے ظلمت کا مفہوم پیدا ہو سکے تب شمع کا ذکر صحیح ہوگا۔ لیکن شمع رہ نما پھر بھی محلِ نظر رہے گا، نہایت تعجب کی بات ہے کہ احسان صاحب نے خوفِ تنہائی اور ہجومِ درد کے مقابل شمع رہ نما جیسی غلط اور غیر متناسب چیز کا تذکرہ کیا۔

صفحہ ۴۱ تجھ کو گرنا تھا مرے قلب پہ اے برقِ جمال

کیا ملا طور پہ تجھ کو شرر افشاں ہوکر

بے اختیار غالب کا مشہور شعر یاد آگیا:

گرنی تھی ہم پہ برق تجلّی نہ طور پر دیتے ہیں بادہ ظرف قدح خوار دیکھ کر

صفحہ ۴۲ وہ دل ہے ننگِ محبت کہ درد میں جس کو

نشاطِ زندگی جاوداں نہیں ملتا

نشاط نہیں ملتا کے بجائے نشاط نہیں ملتی زیادہ فصیح ہے۔

یہ راہِ عشق ہے ایثار نفس ہے درکار کہ ہر جبیں کو ترا آستاں نہیں ملتا

ایثار نفس اور جبیں میں کوئی تعلّق نہیں ہے۔

ہر ایک قطرہ ہو جس کا ستارۂ سحری وہ اشک دیدۂ گوہر فشاں نہیں ملتا

اس شعر کی نثر اس طرح ہوگی: ''وہ اشک دیدۂ گوہر فشاں نہیں ملتا جس کا ہر قطرہ ستارۂ سحری ہے''۔ اشک دیدۂ گوہر فشاں کا قطرہ سراسر مہمل بات ہے۔ قطرۂ اشک یا اشک خونیں کا ہر قطرہ تو مستعمل ہے لیکن اشک بہ طورِ واحد استعمال کر کے اس سے قطرے پیدا کرنا غلط کاری کے سوا کچھ نہیں۔

صفحہ ۴۵ دیکھ رہا ہے حُسن کے جلوۂ بے مثال کو

عشق بھی اک لیے ہوئے لذتِ لازوال کو

لذتِ غم نے اک تری سب کو مٹا کے رکھ دیا

شکوۂ درد کو آرزوے وصال کو

دونوں تعقید کا بری طرح شکار ہیں۔ معلوم ہوتا ہے جیسے شاعر کو اتنی بھی قدرتِ کلام حاصل نہیں ہے کہ وہ الفاظ معمولی طور پر ترتیب دے سکے۔

صفحہ ۴۷ سیراب جس کے فیض سے ہے روح قدسیاں

وہ جام ہے ترے غم راحت نواز کا

دوسرا مصرعہ بہ اعتبار اندازِ بیان صحیح نہیں ہے۔ اگر اس کی نثر کی جائے تو صحیح ترتیب یوں

ہوگی: ''ترا غم راحت نواز وہ جام ہے جس سے روح قدسیاں فیض یاب ہے''۔ غمِ راحت نواز کو جام قرار دینا تکلّف سے خالی نہیں ہے۔ ہاں اگر جام کو کسی ترکیب کے ساتھ لایا جائے تو البتہ ایک بات ہوسکتی ہے۔

صفحہ ۴۸ یہ عالمِ شکستگی آشیاں مرا
اور اس پہ کیفِ رقص تری برق ناز کا

''شکستگی آشیاں'' کی ترکیب صحیح نہیں ہے۔ آشیاں شراب کا جام یا عاشق کا دل نہیں جو ٹوٹ جائے۔ وہ اُجڑتا ہے، برباد ہوتا ہے، ٹوٹتا نہیں۔ دوسرا مصرعہ تصنّع اور آورد کی نہایت بھدی مثال ہے۔

یونہی نہ جانیے مرے اس تار اشک کو اک سلسلہ ہے موج گہرہائے راز کا

یہاں لفظ موج صحیح نہیں۔ موتی کی آب کے لحاظ سے اس کے لیے موج لاسکتے ہیں لیکن پہلے مصرعے کے تار اشک سے اس کی مناسبت باقی نہیں رہے گی۔

صفحہ ۴۹ اک انبساط روح کی دُنیا چمک اُٹھی
بھڑکا جو شعلہ تیرے غمِ جاں گداز کا
اک نے میں ورنہ تھیں یہ کہاں شعلہ باریاں
فیض اثر ہے خود یہ لبِ نے نواز کا

دونوں شعروں میں اک زائد ہے۔ نیز دوسرے شعر کے مصرعۂ ثانی میں فیض اور اثر میں سے بھی ایک لفظ زائد ہے۔

صفحہ ۵۰ جس کو اُٹھا کے لے گئی خود رحمتِ ازل
اک سجدہ تھا وہ میرے سر بے نیاز کا

رحمتِ ازل کا سجدے کو اُٹھا لے جانا نہایت غیر شاعرانہ اندازِ بیان ہے۔ سجدہ کوئی پشتہ گراں نہیں ہوتا جس کو اُٹھانے کے لیے رحمتِ ازل حمالی برداشت کرے۔ نیز اس محل پر ''سر بے نیاز'' کی ترکیب وہی متصوفانہ اہمال کی امین ہے۔

صفحہ ۵۴ درِ حرم پہ بیٹھ کر نصیب اہلِ ہوش کو
کہاں وہ سجدہ ریزیاں جبینِ بادہ خوار کی
ہر ایک ذرّہ رو کش جمال برق طور ہے
اڑا کے دیکھ اے صبا چمک مرے غبار کی

پہلے شعر میں کرشمۂ تعقید نمایاں ہے۔ معلوم ہوتا ہے احساؔن صاحب کی رائے میں جملے کی ترتیب کوئی خاص اہمیت نہیں رکھتی اور شعر میں جو لفظ جہاں جہاں چاہیں لا سکتے ہیں۔ اس شعر کی نثر اس طرح ہوگی: ''اہلِ ہوش کو درِ حرم پہ بیٹھ کر جبینِ بادہ خوار کی سجدہ ریزیاں کہاں نصیب ہو سکتی ہیں''۔ اب شعر میں اس پر جس طرح مشقِ ستم کی گئی ہے وہ داد طلب ہے۔ دوسرے شعر میں صباؔ کو ذرّہ ہائے غبارؔ کی چمک اُڑانے کا جو چیلنج دیا گیا ہے وہ بجائے خود صحیح نہیں ہے۔ صباؔ کا کام غبار یا ذرّہ ہائے غبار اڑانا ہوتا ہے نہ کہ ذرّہ ہائے غبار کی چمک۔

یہ مجموعۂ کلام دو سو صفحات پر مشتمل ہے جس میں سے صرف چوّن (۵۴) صفحات پر سرسری نظر ڈالی گئی ہے۔ اس سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ باقی حصّے کا کیا حال ہوگا۔ ایک ادیب و نقاد اور پڑھے لکھے شاعر کا عیوب سے اتنا گراں بار ہونا جتنا حیرت خیز ہو سکتا ہے وہ ظاہر ہے۔ حرفِ آخر کے طور پر میں آخر میں ان کی ایک پوری غزل نقل کرتا ہوں۔ اس غزل میں وہ سارے عیوب مجموعی طور پر موجود ہیں جن کا تذکرہ کر چکا ہوں۔ اور اس سے زیادہ واضح طور پر اسقام و معائب کا اندازہ کیا جا سکتا ہے:

دیکھ رہا ہے حسن کے جلوۂ بے مثال کو — عشق بھی اک لیے ہوئے لذتِ لازوال کو
وہ مہ و مہر میں کہاں شعلۂ برق میں کہاں — جلوہ دیا ہے تو نے جو قلبِ شکستہ حال کو
میری نگاہِ شوق کی سحر طرازیاں نہ پوچھ — دیتی ہے خود پیامِ کیف جلوہ گہِ جمال کو
جلوۂ لطف خاص کی ہے یہ ادا نگہ شناس — اور بھی پائمال کر سینۂ پُر ملال کو
آئینۂ جمال میں دیکھ رہا ہوں میں ترے — اپنے ہی آب و رنگ کو اپنے ہی وجد و حال کو
لذتِ غم نے اک تری سب کو مٹا کے رکھ دیا — شکوۂ درد ہجر کو آرزوئے وصال کو

عشق میں کام آگئی کچھ یہی عجز و خستگی   لے گئی باغ قدس تک مرغ شکستہ بال کو
ایک نشاط بے حسی ایک سرور بے دلی   دیکھ رہا ہوں عشق کے معجزۂ کمال کو
یاد یہ کس کی آگئی برق سی اک چمک گئی
کس نے یہ جگمگا دیا عرصہ گہِ خیال کو

•••

[ماہنامہ "نگار" لکھنؤ، ستمبر ۱۹۵۵ء، ص ۱۳ تا ۲۱]
(بہ شکریہ پروفیسر حسن عباس، شعبۂ فارسی بنارس ہندو یونی ورسٹی، وارانسی)

○

علمی اور فنّی زاویۂ نگاہ

اِدھر کچھ دنوں سے ''شاعر'' نے جونئی ادبی پالیسی اختیار کی ہے وہ بعض اعتبارات سے خوب ہے، لیکن اِس کے بعض گوشے مبہم اور تاریک بھی ہیں۔ فرسودہ ماحول اور بورژوا ذہنیت جیسے الفاظ اب اتنے پامال ہو چکے ہیں کہ اُن میں کوئی تازگی باقی نہیں رہی ہے اور غزل کے بہت سے رمزیہ الفاظ کی طرح وہ اتنے تہ در تہ ہیں نہیں کہ نئے نئے سانچوں میں ڈھلتے رہیں، اِس لیے اِن ''گھریلو نغموں'' کو نظر انداز کر کے اگر سنجیدگی کے ساتھ ادب کے بعض پہلوؤں پر گفتگو کی جائے تو مناسب ہوگا۔

ادب جامد نہیں ہے، وہ ہر لمحہ آگے بڑھتا رہتا ہے اور بڑھتا رہے گا، یہ سب مسلّم و برحق، لیکن شروع ہی میں ایک بڑا سوال یہ سامنے آتا ہے کہ کیا ادب صرف ذہن کے دُھندلکوں میں چکر کاٹنے والے خیالات کا نام ہے اور کیا خیال الفاظ کا لباس پہننے سے بھی پہلے ادب پارہ کہلایا جا سکتا ہے، ظاہر ہے کہ ایسا نہیں ہے، اِس صورت میں ادب وہ تخلیق ہوئی جو خیال و الفاظ کے عناصر سے مرکّب ہو کر معرضِ اظہار میں آئے، اِس طرح خیال اور الفاظ و طرزِ ادا کا حصّہ برابر ہو جاتا ہے، اگر اِس بات کو تسلیم کر لیا جائے تو نئے پرانے ادب کے بہت سے جھگڑے ختم ہو سکتے ہیں۔

وہ لوگ جو نئے شعرا کی نظر بندی کے کرشموں کی داد نہیں دیتے ہیں، اُن کے سکوت

کا یہی سبب ہوتا ہے کہ بہت سے نئے شعرا کے یہاں خیال جب الفاظ و اسلوب سے آراستہ ہو کر دادِ نظر چاہتا ہے تو اکثر اوقات یا تو اِس کے سمجھنے میں بھول بھلیوں کی خاک چھاننا پڑتی ہے یا الفاظ اتنے غیر مناسب ہوتے ہیں کہ خیال کی پاکیزگی بھی ہَوا ہو جاتی ہے۔ اِس میں شک نہیں کہ بہت سے نئے شعرا کے یہاں پاکیزہ و نادر خیالات کی کمی نہیں، وہ نئی نئی باتیں سوچتے ہیں، اِن کی قوتِ تخییل نئے نئے راستوں پر پرواز کرتی ہوئی نظر آتی ہے، لیکن جب وہ اِن خیالات کو ظاہر کرتے ہیں تو عجزِ بیان قدم قدم پر آنکھیں دکھاتا ہے اور وہ پاکیزہ و نادر خیالات غلط و غیر مناسب الفاظ سے آلودہ ہو کر خود بھی دَم توڑ دیتے ہیں۔

ستم بالائے ستم یہ کہ جب کسی گوشے سے اِس غیر فن کارانہ عمل کی طرف توجہ دلائی جاتی ہے تو فوراً چند صحافتی الفاظ سے اِس شخص کے مزاج، نظریات، ذہنی ساخت، ماحول کے اثرات کا تجزیہ شروع کر دیا جاتا ہے اور آخر میں یہ بتایا جاتا ہے کہ اِس شخص کا ذہن اِس قابل ہی نہیں ہے کہ وہ الہامی باتوں کو سمجھ سکے، اِس طرح بہ یک جنبشِ قلم نادر و نادری دونوں کا صفایا کر دیا جاتا ہے، یہ عمل اتنا مشینی اور اتنا مجرب ہو چکا ہے کہ ہر شخص اِسی کو دُہراتا رہتا ہے۔

خیال کی اہمیت و اوّلیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا، ایک زمانے میں غزل پر لفظی بازی گری کے جو اثرات پڑے تھے، اور جس کے کچھ انعکاسات ابھی تک دیکھنے میں آجاتے ہیں، ان سے ہم سب واقف ہیں، اِس لیے کوئی بھی صاحبِ نظر مطلق لفظ پرستی کو اچّھا نہیں کہہ سکتا، پھر یہ بھی ہے کہ تمدّن اور معیشت کے انقلابات کے نتیجے میں ادب میں خیالات کی رَو بدلتی رہتی ہے، اِس سے کون کافر چشم پوشی کر سکتا ہے، لیکن خیالات کے راستے کتنے ہی بدل جائیں اور زندگی کی اُلجھنیں خیالات میں کتنی پیچیدگیاں کیوں نہ پیدا کر دیں، ان کے اظہار میں بہ ہر طور اس بات کا لحاظ رکھنا ہوگا کہ وہ زبان و فن کے لوازم سے معرّا نہ ہونے پائیں، اِن میں اتنی ژولیدہ بیانی نہ پیدا ہو کر شاعر کو نظم کے لیے ایک مضمون بھی لکھنا پڑے، خیال ہر شخص کے ذہن میں ہوتا ہے اور ہر شخص اِس کو ٹوٹے پھوٹے الفاظ

میں ادا کر سکتا ہے۔ اگر شاعر کے لیے زبان و بیان کا کوئی معیار نہ مقرر کیا جائے اور اِس کے لیے بعض قیدیں نہ لگائی جائیں تو پھر اِس کی فن کاری کا کیا مصرف ہوگا۔

الفاظ و اسالیب جامد چیزیں نہیں ہیں، اِن میں تبدیلیاں ہوتی رہتی ہیں اور ہوتی رہیں گی، لیکن اِس اصول کی بنا پر انارکزم کا جواز نہیں نکل سکتا، ترمیم و اضافے کے لیے لازمی ہے کہ وہ شعوری ہو، دوسرے یہ کہ ذوقِ سلیم اور زبان کے مزاج اور اِس کے لہجے کی رعایت پیش نظر رکھی جائے، ورنہ یوں تو ہر پڑھا لکھا شخص اپنے کلبۂ احزاں میں بیٹھ کر جتنے نئے الفاظ چاہے تراش سکتا ہے، لیکن اِس بے اصولی سے زبان کی معیاریت اور اِس کا حُسن باقی نہیں رہ سکتا۔

اِسی کے ساتھ تشبیہ و استعارے کا مسئلہ سامنے آتا ہے، یہ دونوں چیزیں عروسِ شعر کی آرائش کے لیے لازمی ہیں۔ استعمارے میں بڑی گنجایش ہے، فارسی کے متعارف شعرا کے یہاں ایسی ایسی انوکھی اور اچھوتی تعبیرات دیکھنے میں آتی ہیں کہ بے اختیار وجد آجاتا ہے۔ استعارہ و تشبیہ کے قاعدے اتنے وسیع اور اتنے لچک دار ہیں کہ اِن کی پابندی کے ساتھ نازک سے نازک خیال کو ادا کیا جاسکتا ہے، شعرا کے دیوان اِس پر گواہ ہیں۔ نئے شعرا کا یہ پہلو بے حد کمزور ہے، وہ دور کی کوڑی لاتے ہیں اور اِس کو ایسی دور کی آواز میں ادا کرتے ہیں کہ ذہن نارسائی کا اعتراف کرلیتا ہے، جس کی وجہ یہ ہے کہ مغربیات کے بے تکان مطالعے نے اِن کے ذہن میں مغربی اسالیبِ بیان ایسے مرتسم کر دیے ہیں کہ خیال اُنھی پیچ و خم میں ڈھل کر سامنے آتا ہے، حالاں کہ یہ سب جانتے ہیں کہ ہر زبان کا مزاج، لہجہ، مقتضیات اور وہاں کے پڑھنے والوں کے خطوطِ ذہنی کچھ جداگانہ ہوتے ہیں، پھر یہ بھی ہے کہ کسی زبان کے مخصوص مرکّبات کا لفظی ترجمہ کر دینا نہ کمال کی بات ہے اور نہ قابلِ فخر، یہ تو عجزِ شاعرانہ کا اظہار ہے۔ غالبؔ کی بھاری بھرکم شخصیت سے کون واقف نہیں، اُن کی پُر رُعب آواز اور پُر ہیبت لہجے سے سب مرعوب ہیں، لیکن اِس سارے سروسامان کے باوجود اِن کے عجمی نژاد ترجمے قبولِ عام حاصل نہیں کر سکے، جب تک وہ ''نہ شنیدن'' اور ''تماشا کر'' جیسے الفاظ استعمال کرتے رہے، اور جب تک

استعارات میں بیدلؔ کا رنگ جھلکتا رہا، معیار و قبولِ عام دونوں منہ پھیرتے رہے، تا بہ دیگراں چہ رسد۔

ہر زبان دوسری زبانوں سے مسلسل استفادہ کرتی ہے، لیکن استفادے کا مطلب یہ نہیں ہوتا ہے کہ ہر چیز بعینہٖ نقل کر دی جائے۔ استفادے کا تو مطلب یہ ہے کہ ہر زبان سے اِن چیزوں کو لے لیا جائے جو ہمارے کام کی ہیں اور اِس طرح کہ چراغ سے چراغ جل اُٹھے۔ یہ نہ ہو کہ ریشم میں ٹاٹ کا پیوند لگا دیا جائے۔

عربی کی وسعت سے کس کو انکار ہوگا۔ عربی نے فتحِ ایران کے بعد فارسی کو متاثر کرنا شروع کیا، لیکن اِس ایران کی خوش ذوقی نے تفریس کے قاعدے سے کام لے کر ان الفاظ کو جو ایرانی لہجے اور فارسی کے مزاج کے خلاف تھے، اپنے لہجے میں ڈھال لیا۔ وہ بحریں جو عربی کے مزاج کے عین مطابق تھیں، فارسی سے میل نہ کھاتی تھیں، اُن کو چھوڑ دیا، اِن کے بجائے نئے نئے زحافات سے مرکّب کر کے ایسے شگفتہ و مترنم اوزان اختیار کیے جو اُن کے مزاج کے مطابق تھے۔ اگر اُس وقت ایرانی اہلِ زبان وہی کرتے جو آج اُردو کے انگریزی خواں حضرات کر رہے ہیں تو وہی اونٹ کی مینگیاں محبوب کے تل کی قائم مقامی کرتیں اور وہی پتلی پتلی مسواکیں محبوب کی نرم و دراز اُنگلیوں کے کام آتیں۔

غرض کہ نئے اضافے کرتے وقت یہ سوچنا ضروری ہے کہ زبان کا معیار اور اِس کا مزاج اِس کے مطابق ہے کہ نہیں، یہی وہ مقام ہے جہاں شاعر کی دیدہ وری و فن کاری کی آزمایش ہوتی ہے۔ سورج کو اگر کوہِ طور بنا دیا جائے یا ذرّوں کے جگر سے انقلاب کے نعرہ برآمد کیے جائیں تو یہ عمل مصنوعی اور غلط ہوگا، نہ اِس میں خوبی ہوگی نہ فن۔

میں چاہتا ہوں کہ اوپر جو کچھ کہا ہے، اِس کی چند مثالیں بھی پیش کردوں، اِس کی ضرورت اِس لیے بھی پیش آئی کہ اِدھر ''شاعر'' نے جب سے ارتقا کی طرف زیادہ تیزی سے قدم بڑھائے ہیں تب سے اِس کا حصّہ نظم عموماً محلِ نظر مقامات سے پُر ہوتا ہے۔ اِس سے پہلے یہ عرض کر دوں کہ اِس سے مقصود کسی پر اعتراض کرنا نہیں ہے، بل کہ صرف یہ دکھانا ہے کہ نئے شاعر خیال کی دُھن میں اتنے مست ہو جاتے ہیں کہ یہ بالکل نہیں دیکھتے

کہ وہ خیال ادا کس طرح ہوا ہے، جس کا نتیجہ یہ ہے کہ اِن کے سامنے کی بات دور کی آواز ہو کر رہ جاتی ہے۔

جنوری ۱۹۵۶ء کے ''شاعر'' میں جناب احمد عظیم آبادی کی نظم ''کشتۂ فن منٹو'' شائع ہوئی ہے، نظم میں ایک مختصر سے مفہوم کو اتنا طویل کیا گیا ہے اور اِس کو بڑھانے کے لیے اِس میں ایسی حاشیہ آرائی کی گئی ہے کہ اصل خیال دُھندلا گیا ہے۔ نظم کے آخر میں پہنچ کر قاری ٹھٹک کر رہ جاتا ہے، کیوں کہ نظم کا خاتمہ بالکل غیر متوقع بات پر ہوتا ہے، جب شاعر کہتا ہے:

اپنے خالق کی یہ گراں تخلیق　　اپنے مدفن کی خاک کے نیچے
آج ہر لمحہ سوچتی ہے یہی　　کون فن کار اصل میں ہے عظیم
——————— وہ کہ خدا
اور فن کی عظیم صناعی　　زیرِ لب مسکرائے جاتی ہے

تو محسوس ہوتا ہے کہ شاعر کا اصل مقصد اتنی طویل نظم لکھنے سے صرف یہ تھا کہ منٹو اور خدا کا مقابلہ کر کے منٹو کو افضلیت دی جائے، لیکن قابلِ غور بات یہ ہے کہ اگر خدا اتنا معمولی صناع ہے کہ اپنی ایک معمولی سی تخلیق سے بھی پیچھے رہ گیا (جب کہ کرشن چندر و فیض ترقّی پسند حضرات ہی میں منٹو سے نہیں زیادہ بڑی تخلیق ہیں) تو پھر خدا کیا ہوا کسی بُت تراش کا کوئی معمولی فن پارہ ہے جو مقابلے میں ہار گیا، لیکن پھر اِس کو خالق کہنا (جیسا کہ شاعر نے کہا ہے) غلط ہو جائے گا، اِس ابہام سے جو احتمال کی حد تک پہنچ گیا ہے بہتر یہ ہوتا کہ اتنی لمبی چوڑی تمہید اُٹھائے بغیر اس مقابلے کا فیصلہ کر دیا جاتا۔ یہ تو ہوا اِس حسین نظم کا معنوی سقم، اب زبان و بیان کے چند عیوب دیکھیے:

فن کی شیشہ گری نے اِک شہ کار　　نور کی آب جُو میں نم کر کے

''نم کرنا'' اِس مقام پر بے محل ہے، نہر میں کسی چیز کے ڈبونے کو نم کرنا نہیں کہیں گے۔

جہدِ تخلیق کی جبینِ غم　　شب کی دُلہن کی نرم سیجوں پر
نور کے سرد پھول چھینٹ گئی　　اور انگڑائی لی ستاروں نے

سعی وتخلیق کو غم آلود پیشانی قرار دینا اور پھر اس جبینِ غم سے نور کے پھول بکھیرنا استعارے کا بہت نامناسب صرف ہے، لفظ ضرور اچھے آ گئے ہیں، ترکیبیں بھی حسین ہیں، بند کی صوری حیثیت بھی دلکش ہے، لیکن معنی کے اعتبار سے سارے حسین الفاظ پیاز کے تہ در تہ چھلکوں کی طرح ہیں، پھول چھینٹنا اِن سب پر مزید۔ اگر ذوق اجازت دے تو چھینٹ سے چھینٹنا ضرور بنایئے، لیکن وہ انھی چیزوں تک محدود رہے گا جو اِس سے متعلق ہوں، نور کو جب پھول قرار دے دیا تو اِس کے لیے ایسا لفظ آنا چاہیے جو پھول سے نسبت رکھتا ہو۔ یہ کہنے کی جرأت کون کرے کہ پھول چھینٹنا فصاحت کو نظر انداز کر دینا ہے۔ اِس کے علاوہ ایک اور نازک بات یہ ہے کہ لفظ سرد یہاں غیر مناسب ہے۔ سرد نور کی صفت تو ہو سکتا ہے، لیکن پھول کی صفت نہیں ہو سکتا، کیوں کہ سرد پھول سے کوئی مفہوم متعین نہیں ہوتا۔ یہ پہلے عرض کر چکا ہوں کہ نور کو پھول قرار دینے کے بعد پھول کی رعایت لازی ہو جائے۔

اِسی سلسلے میں ایک بات اور عرض کروں، مرادف الفاظ کے استعمال میں بڑی دیدہ وری کی ضرورت ہوتی ہے۔ ایک مفہوم کے لیے متعدد الفاظ آتے ہیں، لیکن ایسا نہیں ہوتا کہ سب لفظ ایک معنی کے لیے ایک جگہ استعمال ہو سکیں، ہر لفظ کا محلِ صرف (معنی کی وحدت کے باوجود) جداگانہ ہوگا۔ گرد و پیش کے الفاظ کی نسبت سے اِس کا انتخاب ہوگا، یہ نہیں کہ مرادف الفاظ میں جس جگہ جس لفظ کو جی چاہے استعمال کر لیا جائے۔

کوہساروں میں گونج اُٹھی پائل   بادِ صرصر نے اُنگلیاں رکھ دیں

''پائل گونج اٹھی'' درست نہیں، جب تک اِس کے ساتھ آواز یا ایسا ہی کوئی دوسرا لفظ نہ لایا جائے، پائل کا گونجنا محلِ نظر رہے گا۔ ''پائل بجنا'' اور ''پائل گونجنا'' دونوں میں معنوی اعتبار سے بڑا فرق ہے۔

کتنے آذر کی نرم نرم تراش   بن گئی اِک لکیر پتھر کی
کتنے فرعون کی خدائی کو   کتنے موسیٰ نے بندگی دے دی
کتنے ملٹن کی لَب کی جنبش نے   جنّتِ گُم شدہ کی بات کہی

گورکی کتنے اپنی جرأت سے　　ماں کے آنچل کو کر گئے پرچم
کتنے خوابوں کی بھر گئیں مانگیں　　کتنے خوابوں کی چوڑیاں ٹوٹیں

اِس بند میں آخری دو اشعار کو چھوڑ کر باقی سب ''کتنے'' کا استعمال غلط ہے، ''کتنے آذر کی تراش'' اور ''کتنے خوابوں کی چوڑیاں'' میں جو فرق ہے، اِس کو بہ خوبی سمجھا جا سکتا ہے۔ عدد اگر جمع ہو اور معدود کے بعد کا، کی، کے، نے وغیرہ میں سے کوئی حرف ہو تو معدود جمع آئے گا، مثلاً پانچ آدمیوں نے کھانا کھایا۔ ہاں اگر مذکورہ بالا حروف نہ ہوں تو معدود واحد آئے گا، مثلاً ''پانچ آدمی آئے''۔ ''کتنے گورکی اپنی جرأت سے'' صحیح ہے کیوں کہ یہاں معدود کے بعد کوئی حرف نہیں ہے، اور ''کتنے آذر کی'' غلط ہے کہ یہاں معدود کے بعد 'کی' آ گیا ہے۔ دوسرے شعر کے مصرعۂ ثانی میں ''بندگی دے دی'' زبان کے خلاف ہے۔

دامنِ گُل کی تازگی میں چھپی　　خار کی نوک کا بھی ذکر کیا

تازگی محض حشو ہے۔

اپنے خالق کی یہ گراں تخلیق　　اپنے مدفن کی خاک کے نیچے

''گراں تخلیق'' درست نہیں، گراں مایہ یا گراں بہا صحیح اندازِ بیان ہوگا۔ گراں کے معنی ہیں بھاری، اور بھاری تخلیق سے بیش قیمت تخلیق کا مفہوم نہیں نکلتا ہے۔

عظمتِ فن کی واردات لیے　　زیرِ لب مسکراہٹوں کو دبائے

''واردات'' یہاں بے محل ہے۔

یہ ایک سرسری جائزہ تھا، اِس سے اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ نئے شعرا کی بے نیازی کیا کیا گُل کھلا رہی ہے۔ مجھ کو افسوس ہے کہ مدیر ''شاعر'' اِس طرف بہت کم توجہ دیتے ہیں۔ ترقّی یا ترقّی پسندی بجائے خود بُری چیز نہیں، لیکن جس طرح اِس کو پیش کیا جا رہا ہے وہ ضرور غلط ہے۔ اِسی شمارے میں جناب مصطفیٰ زیدی کی نظم ''مارگرٹ'' بھی موجود ہے، زیدی صاحب نے اِدعائے ترقّی پسندی کے باوجود اِس نظم کی ردیف ''دلِ بیتاب'' اور قافیہ ''چراغاں'' وغیرہ اختیار کر کے رجعت پرستی کو ہوا دی ہے۔ اِتنی بڑی ردیفیں اور قوافی اِن حضرات کے قول کے مطابق ''دورِ جہالت'' کی یادگار ہیں۔ اِس دورِ ارتقا میں

یہ کیسے ہوسکتا ہے کہ ایک مصرعے میں ایک لفظ کے علاوہ ساری جگہ ردیف و قافیہ کی نذر ہوجائے۔ میں اِس نظم کا صرف ایک شعر نقل کرتا ہوں، اتنی فرصت کہاں کہ اِس کا بھی تفصیلی جائزہ لیا جائے، فرماتے ہیں:

تمام رات بکنگھم میں دیپ جلتے رہے　　تمام رات شہیداں ہوا دلِ بیتاب

مجھ کو اپنے قصورِ فہم کا اعتراف ہے کہ شہیداں ہونے کا مطلب نہیں سمجھ سکا۔ اِسی شمارے میں جناب فراقؔ کی غزل کے یہ شعر بہت اچھے ہیں اور بطورِ خاص قابلِ داد:

اُف حجاباتِ دو عالم کہ پہنچتے نہیں ہاتھ　　پردہ چھوڑا ہے وہ اِس نے کہ اُٹھائے نہ بنے
چشمِ حیراں نے طلسماتِ جہاں دیکھ لیا　　آج کیا کیا تری نظروں نے دیے ہیں دھوکے
داستاں عشق کی دُہرا گئی تاروں بھری رات　　کتنی یادوں کے چراغ آج جلے اور بجھے

اِن اشعار کو پڑھ کر فی الواقع مصحفیؔ کی یاد آجاتی ہے، لیکن اِس غزل کے یہ شعر مصحفیؔ کے بجائے یگانہؔ چنگیزی کی یاد دلاتے ہیں:

کاروبارِ دلِ عشاق عجب دھندا ہے　　جس قدر فائدہ ہوا اتنا ہی گھاٹے میں رہے
ارجن و رستم و چنگیز کی ہمت نہ پڑی　　کام وہ عشق نے انجام دیے زندہ رہے
مجھ سے بالشتے بڑھ جائیں گے اللہ رے زعم　　کس ہمالہ کو یہ سر کرنے چلے ہیں بونے

اِس غزل میں ۲۳ شعر ہیں، اگر اِن کے بجائے جناب فراقؔ صرف ۷، ۸ شعر منتخب فرمالیتے تو زیادہ اچھا ہوتا، اِن جیسے سال خوردہ شاعر کے یہاں اِس غزل میں جو رنگِ مصحفیؔ میں کہی گئی ہو ایسے شعر نہیں ہونا چاہئیں۔

□□□

(خدا بخش لائبریری ACC No. 583552۔ پہلا عکس قنبر علی (پٹنہ) نے بھیجا جو دُھندلا تھا (دو صفحے) اِس کے بعد مسعود خاں جو لائبریری میں ملازم ہیں، انھوں نے ۲۹؍ستمبر ۲۰۱۶ء کو اس کا عکس ارسال کیا۔ میں دونوں کا تہِ دل سے ممنون اور شکر گزار ہوں۔)

[ماہنامہ ''شاعر'' بمبئی، سالِ اجرا: ۱۹۳۰ء، جلد: ۲۷، شمارہ: ۴، اپریل ۱۹۵۶ء، ص ۱۹ تا ۲۲]

○

دبستانِ لکھنؤ کے دو شاعر

اردو ادب کی کوئی تاریخ بھی اُٹھا لیجیے اس میں دبستانِ لکھنؤ کا تذکرہ ایک خاص اندازِ بیان کے ساتھ ملے گا۔ ہر مورّخ اس بات کا شاکی نظر آئے گا کہ لکھنؤ اسکول کے شعرا نے زندگی کی پُرخلوص حقیقتوں کو بھلا کر تصنّع، ابتذال اور عریانیت کو مطمحِ نظر بنا لیا تھا، بار بار دُہرایا جائے گا کہ یہ ادب ادب و زندگی کے رشتوں سے قطعاً بیگانہ ہے۔ لطف کی بات یہ ہے کہ اس دور کے ناقدین کا دعوا ہے کہ وہ عمرانیات، نفسیات اور سائنٹفک اصولِ تنقید کا سہارا لیے بغیر ایک بات بھی نہیں لکھتے ہیں۔

کہا جاتا ہے کہ ہر دور کا ادب اس دور کی زندگی کی ترجمانی کرتا ہے اسی اصول کو پیشِ نظر رکھ کر اگر اس دور کے ادب پر غور کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ زندگی کے اصول اس زمانے میں وہ نہیں تھے جو آج ہمارے پیشِ نظر رہتے ہیں۔ نہ سماج میں وہ کشاکش پیدا ہوئی تھی جس کی وجہ سے آج ہر شخص بحرانی کیفیت میں مبتلا نظر آتا ہے۔ اب اگر اس زمانے کے مخصوص اسالیب میں اس رقصاں وجواں اور تصنّع آموز زندگی کی ترجمانی ملتی ہے تو اس میں ادب اور ادیب کا کیا قصور۔

پھر یہ بات بھی قابلِ غور ہے کہ اس بدنام ادب کی تخلیق کا دور زیادہ طویل نہیں تھا۔

ہاں اس کے اثرات ضرور کچھ دیر تک کارفرما رہے جو بجائے خود لازمی بات ہے۔ ادب و زندگی کے وہ رشتے جن کو آج ہر وقت دُہرایا جاتا ہے اس تفصیل کے ساتھ کسی حاشیۂ خیال میں بھی نہیں آئے تھے۔ ان کو اس دور کے ادب میں ڈھونڈھنا ایسا ہی ہے جیسے کہا جائے کہ غالبؔ نے اشتراکیت کا پروپیگنڈہ کیوں نہیں کیا۔ اس سے آگے بڑھ کر دیکھا جائے تو ایک اور دل چسپ پہلو سامنے آتا ہے۔ لکھنؤ کو روایتی و سماجی طور پر اتنا بُرا کہا گیا کہ اس کے روشن پہلو بھی نظروں سے اوجھل ہو گئے۔ لکھنؤ کے وہ شاعر جن کے یہاں سچے جذبات پُرخلوص شاعرانہ لہجے میں ادا ہوئے ہیں ان کو بھی اسی انجمن کا مسند نشیں سمجھ لیا گیا۔

میں اس مضمون میں ایسے ہی دو غزل گو شاعروں کا کسی حد تک تفصیل سے ذکر کروں گا۔ امانتؔ اور ناسخؔ نے جس رنگِ سخن پر قبولِ عام کی مہر لگا دی اس دور کے خاص حالات کی بنا پر اس کا چھا جانا لازمی تھا۔ دوسری طرف اس اندازِ کلام کی نظر فریبی کا یہ عالم تھا کہ غالبؔ و شیفتہؔ جیسے لوگ بھی اس سے بیگانہ نہ رہ سکے، کسی نہ کسی عنوان سے ان کو بھی اس میں دل کشی کی جھلکیاں دکھائی دیتی تھیں۔ یہ رنگ کچھ دن تک چھایا رہا لیکن انقلابات کے نتیجے میں حالات نے ایسی کروٹ بدلی کہ جہاں سب کچھ تھا وہاں کچھ بھی نہیں رہا۔ غزل پر اس انقلاب کا فوری طور پر گہرا اثر نہیں پڑا۔ ہاں آہستہ آہستہ اس میں تبدیلی کے عناصر پیدا ہوتے رہے۔ اس دور کے سرمایۂ غزل کا اگر تفصیلی جائزہ لیا جائے تو اس آہستہ خرامی کے نقوش برابر ملیں گے۔ البتہ بوڑھوں میں جعفر علی خاں اثرؔ اور نئی نسل میں آنند نرائن ملاؔ کے نام ضرور ایسے ملتے ہیں جن کے یہاں اس ذہنی اور شعری انقلاب کی آہٹیں زیادہ ہماہمی کے ساتھ سننے میں آتی ہیں۔ اثرؔ صاحب کے یہاں کلاسکل انداز اتنا چھایا ہوا ہے کہ نئے خیالات اتنی حقیقت مآبی کے ساتھ بہ ظاہر نظر نہیں آتے جیسے ملاؔ کے یہاں ملتے ہیں۔ لیکن یہ دراصل لہجے، آواز اور ذہنی ساخت کا فرق ہے جس کو ملاؔ کے ذکر میں وضاحت کے ساتھ بیان کیا جا سکے گا۔

نئی آوازیں سُن کر ان سے متاثر ہونا اور اس تاثر کو اس طرح ادا کرنا کہ انفرادیت

کے تابناک جوہر نظروں کو خیرہ کردیں، بڑا کام ہے لیکن جس زمانے میں نئی آوازیں دور کی آوازوں کی طرح مبہم ہوں تو جدید میلانات کو اس طرح قبول کرنا کہ کہیں سے اجنبیت اور بناوٹی پن ظاہر نہ ہوسکے، بہت بڑا کام ہے... غزل کے پُرانے معلموں نے لکھنوی انداز کو بدلنے کے لیے کچھ سنجیدہ شعرا نے انجمن معیارِ ادب قائم کی تھی۔ اس جماعت کے قیام سے یہ ضرور ہوا کہ رعایتِ لفظی کا رنگ ہلکا پڑا اور فلسفہ آمیز غور و فکر کے عناصر پیدا ہونے شروع ہوئے لیکن داخلیت اور سادگی بھی پورے طور پر نہیں آسکی جس کی دو خاص وجہیں تھیں۔ ایک تو یہ کہ پرانے رنگ کو اُترنے کے لیے ایک مدّت درکار تھی اور ایسا کوئی شخص تھا نہیں جو مخصوص فطری صلاحیتوں کی بنا پر ایک دم اس سے گریزاں ہو جاتا۔ دوسرے یہ کہ جہاں ایک طرف لفظی ہیر پھیر سے نجات ملی وہاں دوسری طرف گریہ و ماتم، عالمِ نزع اور گورِ غریباں کے مضامین کی بہتات ہوگئی جس سے بات وہیں کی وہیں رہی۔ اس دور کے مخصوص لکھنوی شعرا کے دواوین اٹھا لیجیے، نئے خیالات اور نئے انداز نہیں کہیں کہیں ان کی جھلکیاں ملیں گی۔ اس کے برخلاف جناب آثر کے یہاں لہجہ، آواز اور مفہوم کے اعتبار سے نئے رنگ کا شدید احساس ملتا ہے، خصوصاً داخلیت جو لکھنوی غزل گوئی کے لیے ''بیگانہ آشنا'' کا حکم رکھتی تھی، آثر کے اشعار میں اس کی بہتات ہوگئی۔

لکھنؤ کی غزلیہ شاعری میں بے کیف شاعری کا ایک خاص رنگ قائم ہو چکا تھا۔ اس دور کے مستند شعرا فنی معلومات اور الفاظ کے اُلٹ پھیر کے طلسمی عمل سے پوری طرح واقف تھے۔ مناسب الفاظ کے اجتماع سے جو نظر فریب انداز پیدا ہو جاتا ہے وہ ان کا ادنا کرشمہ تھا۔ کسی زمین میں جتنے قافیے آسکتے ہیں وہ سب پوری مہارت کے ساتھ جمع کر سکتے تھے۔ یہی نہیں بل کہ ایک ایک قافیے کو تین تین چار چار رُخ سے باندھ کر وحدت میں کثرت کے تماشے دکھاتے تھے۔ اس ماہرانہ اندازِ شعر گوئی سے شعر کی تاثیر دور کی آواز ہو کر رہ گئی تھی۔ اس رنگِ سخن کو سامنے رکھ کر دہلی و لکھنؤ کے دبستانوں کا ذکر بار بار آتا تھا اور یہ بات طے شدہ تھی کہ دبستانِ لکھنؤ کا مطلب ہے ایسی شاعری جس میں تاثیر کا کوسوں پتا نہ ہو۔ ایسے پُر تکلف دور میں جناب آثر نے ایسے نغمے چھیڑے جن کو سُن کر

بے ساختہ میر اور ان کے معاصرین یاد آتے ہیں۔

آج کے ترقی یافتہ اسالیبِ غزل کو دیکھ کر اس زمانے کی مشکلات کا صحیح اندازہ کرنا مشکل ہے۔ کسی زمانے میں اگر کوئی رنگ مقبولِ خاص و عام ہو جاتا ہے تو ہر طرف اسی کی کرشمہ کاریاں نظر آتی ہیں۔ ایسے حالات میں کسی شاعر کا بندھے ٹکے طریقوں سے دامن کش ہو کر علاحدہ آواز بلند کرنا بڑا صبر آزما کام ہوتا ہے۔ لکھنؤ کی اس بے روح شاعری کے زیرِ سایہ تربیت پا کر اس کے اثر سے بچ جانا بڑی قابلِ ذکر بات ہے۔ میر کا لہجہ، ان کی فنادگی، ان کا خلوص اہلِ لکھنؤ کے لیے نامانوس سی بات تھی۔ اس میں شک نہیں کہ ثاقب وغیرہ کے یہاں کہیں کہیں ایسے شعر مل جاتے ہیں جن پر اس کا دھوکا ہوتا ہے لیکن ان کے لہجے میں خلوص کی وہ روح نہیں ہے جس سے دل کی دھڑکنوں کا پتا چلتا ہے۔ آثر کے یہاں ایسے اشعار کی بہتات ہے جن کو پڑھ کر یہ کہنا مشکل ہو جاتا ہے کہ یہ اسی لکھنؤ کے کسی شاعر کے شعر ہیں جہاں امانت و ناسخ پیدا ہوئے تھے۔ اس اعتبار سے آثر کی اہمیت اپنے معاصرین میں سب سے بڑھ جاتی ہے۔ دہلی کی وہ آواز اور وہ اسلوب جو تاثیر کی جان ہے، لکھنؤ کی کوثر و تسنیم سے دھلی ہوئی زبان میں اس طرح سمویا ہوا ہے کہ اس سے زیادہ ارتقا کا خیال مشکل سے کیا جا سکتا ہے۔ کچھ اشعار ملاحظہ ہوں:

عشق سے لوگ منع کرتے ہیں ‫‬ جیسے کچھ اختیار ہے اپنا

اب آئے بہار یا نہ آئے ‫‬ آنکھوں سے لہو ٹپک رہا ہے
کس نے وحشی آثر کو چھیڑا ‫‬ دیوار سے سر پٹک رہا ہے

سینہ کاوی کا ہوش پھر آیا ‫‬ اب طبیعت بحال ہے گویا

ہم نے رو رو کے رات کاٹی ہے ‫‬ آنسوؤں پر یہ رنگ تب آیا

ہر آہ کے ہمراہ نکل پڑتے ہیں آنسو ‫‬ ہم سا بھی کوئی خستہ و رنجور نہ ہوگا

وضع بھی کوئی شے ہے آخر دل کو آثر سمجھانا تھا
در سے کسی کے اک بار اٹھ کر کاش دوبارہ نہ جاتے تم

پوچھنے والے تو نے پوچھا لطف و کرم احسان کیا
لب پر آئے حرفِ تمنا عشق کے یہ آداب نہیں

پوچھنے والے درد پنہاں کے اپنے چہرے کا رنگ تو دیکھیں
مژہ نمناک، چہرہ زرد، لب خشک آثر پندارِ خودداری کہاں ہے
ہنوز گن ہی رہا تھا میں اپنے داغِ جنوں کہ پھر بپا وہی ہنگامۂ بہار ہوا
تسکیں نہ دے کہ بڑھتا ہے کچھ اور اضطراب گزرا ہے کار شوق مرے اختیار سے

یہ مختصر سا انتخاب ہے لیکن ان چند اشعار ہی سے اس بات کا اچھی طرح اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ جذبات و کیفیات کے اظہار کا کیا عالم ہے۔ محبت کے مسائل و واردات کو عموماً کتابی یا سماعی حیثیت سے پیش کیا جاتا ہے۔ لکھنؤ اسکول کے متغزلین کو چھوڑیے، دوسرے بہت سے غزل گو شعرا کے یہاں یہ بتانا بہت مشکل ہوگا کہ ان کے جذباتِ محبت میں صداقت و واقعیت کس حد تک ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ شعر میں دل گداختہ کا سوز بعینہٖ بیان ہونا مشکل ہوتا ہے چہ جائے کہ حقیقت کچھ نہ ہو صرف سعادت مندانہ فرض تقلید ادا کیا گیا ہو۔ اردو غزل میں روایت کی اہمیت اتنی بڑھ گئی ہے کہ ذاتی تجربات اور اُن کے پُر تاثیر بیان کی حیثیت ثانوی ہو کر رہ گئی ہے لیکن مندرجہ بالا اقتباس سے اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ آثر اس سے مستثنیٰ ہیں۔ ان اشعار اور ان جیسے ان کے دوسرے اشعار کے لہجے اور اسلوب میں میر کے بیانِ غم عشق کے وہ تمام عناصر موجود ہیں جن سے دل کی گہرائیوں میں موج اضطراب کروٹیں لینے لگتی ہے اور پڑھنے والا طویل ساعتوں کے لیے کیف و اضطراب ولذّت درد کی ہمہ گیر کیفیات میں ڈوب جاتا ہے۔

میرؔ کی شاعری کا ایک دوسرا پہلو جس کو صرف اندازِ بیان کی خوبی سے تعبیر کیا جاتا ہے، قابلِ ذکر ہے۔ میرؔ کا کمال یہ ہے کہ جن اشعار میں جذباتِ محبت کا ذکر نہیں ہے یا ذکر ہے تو بہت ہلکا، ان میں محض ان کے خاص اندازِ بیان نے وہی آب و رنگ پیدا کر دیا

ہے۔ ایسے اشعار میں جذبے کی شدت نہ سہی لیکن ان کے خاص سادہ و پُر کار اندازِ بیان نے زندگی کی حرارت نمایاں کردی ہے۔ آج کل میرؔ کے اس اندازِ بیان کی بہت تقلید کی جارہی ہے لیکن چوں کہ میر کا خلوص شاعرانہ، جذبہ، درد اور ظرف حاصل نہیں لہٰذا جذبہ اور خیال اور میرؔ کی طرح ''بات بنانے'' کا کیا ذکر محض چند سطحی الفاظ نظر آتے ہیں۔ شاید لوگوں نے یہ سمجھ رکھا ہے کہ غزالاں، دوانہ وغیرہ چند خاص الفاظ استعمال کرنے اور طویل بحر اختیار کرنے سے میرؔ کی تقلید کا حق ادا ہو جاتا ہے۔

اصل یہ ہے کہ زبان خواہ میرؔ کے دور کی استعمال کی جائے یا موجودہ دور کی، اس سے کوئی فرق نہیں پڑتا۔ لہجے میں ہلکا سا متشائم اندازِ بیان اور اسلوب میں ایک طرح کی مسکنت و فتادگی کا ہونا ضروری ہے۔ اگر یہ نہیں تو زبان خواہ میرؔ کے زمانے کی ہو اور ان کے رنگ کی ہو اور خواہ بحر و زمین بھی میرؔ کی ہو بات نہیں بنے گی۔

جناب اثرؔ کے یہاں اس اندازِ بیان کی نہایت اچھی عکاسی ہے۔ قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ اثرؔ صاحب نے اس سلسلے میں محض تقلید کی خاطر نہ تو اس زبان کا سہارا لیا ہے جو میرؔ کے زمانے میں رائج تھی اور نہ ان خاص الفاظ ہی پر زور دیا ہے جن کا استعمال تقلیدِ میرؔ کے ضمن میں ضروری سمجھا جاتا ہے۔ البتہ پُر تاثیر سلاست اور پُر خلوص سادگی کے وہ عناصر ضرور ہیں جن سے میرؔ کے لہجے کو پہچانا جاسکتا ہے۔ چند اشعار سے اس کا اندازہ ہوگا:

قتل میں اِک ناکردہ گنہ کے حیف نہ کچھ تاخیر ہوئی
کوئی نہ تھا جو پوچھ لے اتنا اس سے کیا تقصیر ہوئی

ایک سے رغبت ایک سے نفرت اور کہا دیوانہ کسے
ورنہ ہے یکساں بہر اسیری زلف ہوئی زنجیر ہوئی

کتنے ایسے رند بھی تھے جو بزم سے تشنہ کام گئے
شکر ہے اپنے جام میں ساقی درد تو ہے جو شراب نہیں

بالیں پہ نہ لائے کوئی اسے کیا فائدہ شرما جائے گا
اب حالِ زبوں و زار مرا اس سے بھی نہ دیکھا جائے گا

دل کا ہے رونا کھیل نہیں ہے منہ کو کلیجا آنے دو
تھمتے تھمتے ہی تھمتے اشک تھمیں گے ناصح کو سمجھانے دو
خود سے گریباں پھٹتے تھے اکثر چاک ہوا میں اڑتے تھے
اب وہ جنوں کا جوش نہیں ہے آئی بہار تو آنے دو

آنکھیں کب کی برس چکی ہیں کوندا اب تک لپک رہا ہے

گلشن سے پیام آتے ہی رہے گل پھول کھلے مرجھا بھی گئے
دیوانہ تو آخر دیوانہ نکلے نہ قدم ویرانے سے

کھوئے کھوئے سے رہنا دن کو روتے پھرنا راتوں کو
جو ہیں غافل وہ کیا جانیں عشق و جنوں کی باتوں کو
وہ جو نہ آئے بادل چھائے گرجے برسے کھل بھی گئے
اس کے سوا ہم عشق کے مارے کیا جانیں برساتوں کو

آثر کا یہ بڑا احسان ہے کہ انھوں نے اہلِ لکھنؤ کو اس اندازِ سخن سے آشنا کیا جو اہلِ دہلی کے لیے مخصوص ہو کر رہ گیا تھا۔ وہی چھوٹی بڑی بحریں ہیں جن میں میر نے آبِ حیات بہایا ہے اور وہی فتادگی و مسکنت۔ یہ ایسی خصوصیت ہے کہ لکھنؤ کیا دور دور اس طرزِ خاص میں کوئی ان کا حریف نہیں۔

جناب آثر کی دوسری بڑی خصوصیت محاکات و مصوری ہے۔ جرأت اور ان کے ہم مشربوں نے اس ادا بندی کے تحت وہ گل کھلائے ہیں کہ اگر یہ کہا جائے کہ فلاں شاعر کے یہاں ایسے کافی اشعار ملتے ہیں تو اس کا مطلب یہ ہوگا کہ اس کے یہاں ابتذال و بازاریت کا خاصا ذخیرہ ہے۔ البتہ نظام رام پوری کے یہاں بعض شعر ضرور ایسے مل جاتے ہیں جن میں شاعرانہ اعتبار سے محاکات کا کمال ہے مثلاً یہ مشہور شعر:

انگڑائی بھی وہ لینے نہ پائے اٹھا کے ہاتھ
دیکھا جو مجھ کو چھوڑ دیے مسکرا کے ہاتھ

دنیا وہ اُن کا ساغرِ مے یاد ہے نظاؔم
منہ پھیر کر اُدھر کو اِدھر کو بڑھا کے ہاتھ

لیکن نظاؔم کے مطبوعہ کلیات میں یہ سنبھلا ہوا انداز اتنا کم ہے کہ شاید چار چھے شعر ایسے اور مل سکیں ورنہ ان کی ادابندی و مصوری کا عموماً رنگ یہ ہے:

دو زانوؤں میں سینہ چھپانا سمٹ کے ہائے
اور پھر سنبھالنا وہ دوپٹہ چھڑا کے ہاتھ

وہ چل چل کے رُکنا کسی کا غضب   وہ پھر پھر کے اپنی کمر دیکھنا

اس دست نگاریں کو ذرا میں نے چھوا تھا
کس ناز سے کہنے لگے اُف چھوڑ، گیا ہاتھ

جرأؔت کو چھوڑیے کہ ان کی پرواز کی ابتدا وہاں سے ہوتی ہے جہاں تہذیب آنکھیں بند کر لیتی ہے۔ تا بہ دیگراں چہ سد۔ جرأؔت کی عریاں نگاری نے لکھنؤ کے مذاقِ شعر پر پسندیدگی کی مہر لگا دی تھی۔ معاملہ بندی و مصوری جو ایک خاص آرٹ ہے، رسوائی کی آخری حد تک پہنچ گیا تھا۔ ایسے روایتی حالات میں جب اثؔر صاحب کے یہاں اس آرٹ کے حد سے زیادہ پاکیزہ نمونے دیکھنے میں آتے ہیں تو ذہن سب کچھ بھول کر ان کے کیف میں محو ہو جاتا ہے۔

ادابندی و مصوری بڑا نازک فن ہے۔ اس میں پینترے کی گنجائش بہت کم نکلتی ہے۔ یہ راستہ تلوار کی دھار کی طرح تیز اور بال کی طرح باریک ہے کہ جہاں ہلکی سی لغزش بے اختیار ہوئی اور ابتذال کا جہنم نصیب ہوا۔ محبوب کی اداؤں کا اس طرح بیان کرنا کہ ان میں جنسیات سے براہِ راست تعلق نہ پیدا ہو بلکہ وہ وجدان کو کیف عطا کریں بڑا مشکل مرحلہ ہے۔ جنبشِ دست و ابرو سے لے کر خرامِ ناز تک بے شمار کیفیات ہوتی ہیں۔ فن کار کا کمال یہ ہے کہ وہ ان ظواہر کو منتخب کرے جن سے ذہن ایک حدِ خاص تک لطف اٹھا سکتا ہے اور ایسے لہجے میں کہ متانت و شائستگی اس کے جلو میں ہو۔ مثال کے طور پر نظاؔم کا یہ شعر دیکھیے:

وہ چل چل کے رُکنا کسی کا غضب　　وہ پھر پھر کے اپنی کمر دیکھنا

یہ ادا نگاری ہے لیکن مفہوم اور اسلوب ایسا ہے کہ وجدانِ صنعت کا لطف اٹھانے کے بجائے جنسی ابتذال کے گرداب میں پھنس جاتا ہے۔ یا یہ شعر:

ذرا وصال کے بعد آئینہ تو دیکھ اے دوست
ترے جمال کی دوشیزگی نکھر آئی ہے　　(فراقؔ)

یہ بھی محاکات ہے لیکن دوشیزگی کو جس طرح آئینہ دکھایا گیا ہے وہ قابلِ عبرت حد تک لطافتِ شاعرانہ سے معرّا ہے۔ اثرؔ کے یہاں محاکات و مصوّری کا فن بے حد لطیف، شگفتہ اور سنجیدہ رنگ میں ڈوبا ہوا ہے کہ ذہن ظواہر مادی کے ان مرقعوں کو دیکھ کر تصویر کے خط و خال کی جھلکیاں دیکھنے میں محو ہو جاتا ہے۔ مصوّری و ادا نگاری کے اشعار پڑھ کر جنسی احساس نہ پیدا ہو بلکہ ذہن آرٹ اور ان کیفیات کے لطیف تصوّر سے ہم آغوش ہو کر رہ جائے۔ یہ اتنی بڑی خصوصیت ہے کہ اگر کسی شاعر کے یہاں اس کے سوا اور کچھ نہ ہو تب بھی درجۂ خاص کا شاعر سمجھا جائے گا۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

در سے کوئی پھر گیا شکل دکھا کر مجھے　　اور یہ کہتا ہوا وعدہ وفا ہو گیا

نظر سوئے زمیں ہے گوشۂ دامن ہے ہاتھوں میں
معاذاللہ کوئی کیا کہے ایسے پشیماں کو

نظریں اٹھیں اور اُٹھ کے جھکیں تمکنت کے ساتھ
گویا یہی جواب تھا میرے سوال کا

دزدیدہ نگہ، لب پہ ہنسی، آنکھوں میں شوخی
پھر دیکھ لے مجھ کو اسی انداز سے کوئی

اِدھر دیکھ لینا اُدھر دیکھ لینا　　پھر ان کی طرف اک نظر دیکھ لینا

خبر کہاں تھی کہ آنکھوں کی نیند لوٹیں گی
وہ مست آنکھیں وہ فرمائشیں فسانے کی

وہ غور بات بات پہ وہ شک بھری نظر
یارب نہ مجھ سے صاف ہو دل بدگماں کا
نگاہیں مل کے جھکنا دل کا جانا
وہی پیشِ نظر اب تک سماں ہے
یا ہنس کے رُلاتے تھے یا اشک ہیں آنکھوں میں
کیوں صاف نہیں کہتے دیوانہ بنانا ہے
ادب لاکھ تھا پھر بھی اس کی طرف
نظر میری اکثر بھٹکتی رہی
ہنس کے وہ پوچھتے ہیں اور ہیں ارماں کیا کیا
حالِ دل کہہ کے ہوا ہوں میں پشیماں کیا کیا
اک بات بھلا پوچھیں کس طرح مناؤ گے
جیسے کوئی روٹھا ہے اور تم کو منانا ہے
جھکی تو جھک کے نہ پھر اٹھی پشت پا سے نظر
مراد یہ تھی کوئی خستہ جاں گِلہ نہ کرے
ادا ہے یاد ترے مسکرا کے آنے کی
اور اس کے بعد وہ نظریں بچا کے جانے کی
کیا جانیے یہ کہہ کے وہ شرمندہ کیوں ہوا
ہم بے وفا ہیں آپ بڑے باوفا سہی

اقتباسِ بالا سے ایک بات اور واضح ہوگی کہ جناب اثرؔ نے محاکات وادابندی میں جذبات نگاری کے عناصر کو اس طرح ملا دیا ہے کہ وہ ایک نئی چیز بن گئی ہے۔ انھوں نے اعضائے محبوب کی حرکت شماری نہیں کی ہے بل کہ ظواہر کی عکاسی کے ساتھ اس میں جذبہ اور تاثر کا بھی آب و رنگ شامل کر دیا ہے جس سے ذہن اعضا کی طرف منتقل ہونے کے بجائے مجموعی طور پر تاثرات کی طرف منتقل ہو جاتا ہے اور یہ بڑی بات ہے۔

اسی ضمن میں ایسے اشعار کا ذکر کرنا بھی ضروری ہے جن میں محبوب سے خطاب کیا گیا ہے۔ عشقیہ جذبات کا اظہار ایک تو بیانیہ انداز سے ہوتا ہے کہ شاعر اپنی ذات کو غیر فرض کر کے ان کیفیات کو بیان کرتا ہے جو اس پر گزرتی ہیں یا براہِ راست بہ طورِ سرگزشت وواردات غائبانہ تخاطب کے ساتھ بیان کرتا ہے۔ دوسرا طریقہ یہ ہے کہ محبوب کو مخاطب فرض کر کے اس سے عرض نیاز کیا جائے۔ یہ اندازِ بیان نسبتاً مشکل ہے۔ جب محبوب کو مخاطب کر کے التجا کی جائے گی یا شکوہ کیا جائے گا تو اس میں تو کہیں نیاز مندی کا مظاہرہ ہوگا اور کہیں طنزیہ انداز پیدا ہو جائے گا، ایسے مواقع پر اسلوب اور لہجے پر اتنا قابو میں رہنا کہ بات حدِ ادب سے آگے نہ بڑھنے پائے، بڑا مشکل مرحلہ ہے۔ براہِ راست تخاطب میں سب سے مشکل مقام وہ ہوتا ہے جہاں دوست کی تغافل شعاری کے مقابلے میں اپنی وفاؤں کا احساس ہو اور اس احساس کے نتیجے میں لہجے میں طنزیہ انداز پیدا ہو جائے۔ ریاض مرحوم کی شاعری میں محبوب سے تخاطب کا انداز بہت طنزیہ ہے اور ان کا طنز اس حد تک پہنچ جاتا ہے کہ اس کو جلی کٹی کے علاوہ اور کسی چیز سے تعبیر نہیں کیا جا سکتا۔ گفتگو کا یہ انداز ''کم خرچ بالانشیں'' افراد سے تخاطب کی حد تک تو ٹھیک لیکن اگر مخاطب اس دائرے سے باہر ہے تو یہ انداز حد سے زیادہ ناپسندیدہ قرار دیا جائے گا۔

جناب اثرؔ کے یہاں یہ پہلو خاص اہمیت رکھتا ہے۔ انھوں نے دوست کو مخاطب کر کے شکوہ بھی کیا ہے اور عرض نیاز بھی۔ طنز کے تیر بھی چلائے ہیں اور مسکنت کا لہجہ بھی اختیار کیا ہے لیکن نہ تو کہیں فدویانہ انداز پیدا ہوا ہے اور نہ تندیِ صہبا سے آبگینے کے پگھلنے کی نوبت آئی ہے۔ یہ سنبھلا ہوا لہجہ اور محتاط اندازِ بیان تغزل کی جان ہے۔ چند مثالوں سے اس کا اندازہ ہوگا:

ہاں ذرا میں بھی سنوں کون وہ خوش قسمت ہے
جس نے دل تم کو دیا اور پریشاں نہ ہوا

دیکھیے کتنا گہرا طنز ہے لیکن دوسرے مصرعے میں جو متشائم انداز اختیار کیا گیا ہے اس نے طنزیہ تلخی کے بجائے نیاز مندی کے رنگ کو چمکا دیا ہے۔

میں اور تجھ سے عرضِ تمنا نہیں، نہیں
مدّت ہوئی وہ نشۂ باطل نہیں رہا
اک بات بھلا پوچھیں کس طرح مناؤ گے
جیسے کوئی روٹھا ہے اور تم کو منانا ہے
ہمواریِ وفا سے الٹنے لگا تھا دم
خوش ہوں کہ تم نے قصد کیا امتحان کیا
پوچھنے والے تو نے پوچھا لطف و کرم احسان کیا
لب پر آئے حرفِ تمنا عشق کے یہ آداب نہیں
جب ہم سے بات کرنا غصّے سے بات کرنا
دل بھی یونہیں لیا تھا انصاف ہے تمھیں پر

یہاں بھی پہلا مصرعہ کتنا طنز سے بھرپور ہے لیکن دوسرے مصرعے کا آخری جزو پوری فضا کو ایک دم بدل دیتا ہے اور ایک عجیب قسم کی نیازمندانہ شان پیدا ہو جاتی ہے۔

تکیہ کلام ہی سہی رشک سے مر رہا ہوں میں
کیوں کہو بات بات پر دیکھو بھلا سا نام ہے
عہد استوار اگر ہے آنکھیں ملا کے کہہ دو
نیچی ہوں جب نگاہیں کیا اعتبار آئے
تم اور جور سے نادم، تم اور عہدِ وفا
کہیں نہ رشک کا باعث ہو آسماں کے لیے
حالِ دگرگوں دیکھ کے میرا چپکے چپکے ہنسنے والے
تیری نگہ کی تاب جولائے دل تو نہ ہوگا آہن ہوگا

مضمون کا اختصار مانع ہے ورنہ ایسی مثالوں کی کمی نہیں۔

جذباتِ محبت کی وسعت کی کوئی حد نہیں۔ اس میں ابھی شادکامی ہے ابھی ناکامی۔ تصوّر کی سیمابیت کسی کیفیت کو زیادہ دیر تک قائم نہیں رہنے دیتی۔ خیال کی محفل کو نہ سجتے

دیر لگتی ہے نہ اُجڑتے۔ محبّت کرنے والا جو کچھ کہتا ہے وہ اس قدر ڈوب کر اور اتنے پُر یقین انداز سے کہتا ہے جیسے یہ کسی مستقل کیفیت کی ترجمانی ہے لیکن دوسرے ہی لمحہ وہ کوئی دوسری بات کہتا نظر آتا ہے جو لوگ محبّت کی نفسیات اور ذہن و اعصاب کے ارتعاشات سے واقف ہیں وہ اس بات کو محبّت کی صداقت کی دلیل سمجھتے ہیں شرط یہ ہے کہ جو بات کہی گئی ہو اس میں صداقت کا اتنا گہرا رنگ ہو کہ اس کو سن کر ذہن کسی موشگافی کی طرف منتقل ہی نہ ہو سکے۔

جناب آثر کے یہاں محبّت کی مختلف کیفیات کا بیان ہے اور اسی صداقت کے ساتھ قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ ان کے یہاں محبّت کا بلند معیار قائم رہتا ہے۔ جس ماحول میں آثر کی شاعری نے ارتقا کی منزلیں طے کی ہیں اس کو اگر پیشِ نظر رکھا جائے تو اس پاکیزہ بیانی اور صداقت جذبات کی قدر و قیمت کا صحیح اندازہ ہو سکے۔

دوست کی معمولی نگاہِ التفات سے ہی عاشق کا عجیب حال ہو جاتا ہے۔ اظہارِ مدّعا کا یہ آسرا جذبات میں تلاطم پیدا کر دیتا ہے، ایسے عالم میں فرطِ مسرّت اور فراوانیِ جذبات سے جس عرض نیاز کے لیے دنوں سے الفاظ ترتیب دیے جاتے ہیں اس کے کہنے کی ہمت نہیں پڑتی۔ اگر ایسے عالم میں وہ نگاہ بھر کے دیکھ لے تو اس وقت کشمکشِ جذبات کا جو عالم ہوگا اس کا تصوّر بھی مشکل سے کیا جا سکتا ہے۔ اس داخلی جذبے کا بیان دیکھیے:

اک اچٹتی سی نگہ پر ہے یہ بے تابیِ دل
حال پوچھے کوئی اس وقت تو مشکل ہو جائے

جنونِ محبّت کے عالم میں تصوّر کے پردے پر وہی شکلیں بار بار اُبھرتی ہیں اور ذہن ان کی تکرار میں اس حد تک مشغول ہو جاتا ہے کہ ماضی کی ایک ایک بات مشکل ہو کر سامنے آ جاتی ہے۔ اس عالم میں ذہن اس منزلِ اوّل پر پہنچ جاتا ہے جہاں سے عہد و پیمان کے ساتھ اس داستان کی ابتدا ہوئی تھی۔ ملاحظہ ہو:

جنوں میں بھی وہی خوابِ پریشاں دیکھ لیتا ہوں
وفا کا عہد ان ہونٹوں پہ لرزاں دیکھ لیتا ہوں

عاشق کی دل گداز داستان سن کر محبوب پر عالمِ تاثر طاری ہو جاتا ہے۔ وہ ساری تمکینِ حسن بھول کر دل گداختہ عاشق کے رنگ پریدہ سے اتنا متاثر ہوتا ہے کہ چہرے پر غم کی گھٹائیں چھا جاتی ہیں۔ اس حالت کا بیان دیکھیے۔ الفاظ کی سادگی، لہجے میں ایک خاص قسم کی ملامت آمیز لیکن تشائم انداز اور ان سب پر مستزاد اس کا ایہام قابلِ داد ہے۔

پوچھنے والے دردِ پنہاں کے اپنے چہرہ کا رنگ بھی دیکھ

اسی سلسلے میں حسبِ ذیل اشعار بالتخصیص قابلِ داد ہیں۔ ان میں مختلف کیفیات و واردات کو اس طرح بیان کیا ہے کہ تاثیر کی دیوی مرحبا کہتی ہوئی نظر آتی ہے:

لطف و کرم تو ایک طرف ہم نشیں مجھے
حسرت رہی کہ شکوۂ بیجا کرے کوئی

وہ بات پوچھ لے تو بڑی بات ہے اثرؔ
بیٹھے ہیں آپ شکووں کے دفتر لیے ہوئے

ہائے وہ منتظرِ وعدہ کہ سو بار جیے
سوئے در دیکھنا اور دیکھ کے حیراں ہونا

منّت نہیں اچھی دلِ رنجور زیادہ
ان باتوں سے ہوتا ہے وہ مغرور زیادہ

وہ اور پرسشِ غم انقلاب دیکھ لیا
ہم اور کچھ نہ کہیں اضطراب دیکھ لیا

آ کے ذرا میری قسم آزما تجھ سے نہ ملنے کی قسم کھائی ہے

اثرؔ عرضِ حال سے ان بے سوچے سمجھے
کہا تھا کہ پہلے نظر دیکھ لینا

سنبھل سنبھل دلِ وارفتہ کچھ جواب تو دے
یہ کون پوچھ رہا ہے تری خوشی کیا ہے

اس سے بہتر تھا تغافل و کرم ناآشنا
دردمندوں سے گلہ بے ربطیِ تقریر کا

زندگی کی حقیقتیں ہر شخص سے دادِ نظر حاصل کرتی ہیں۔ اس بھری دنیا میں حالات کے مرقعے اس تیزی سے ہمارے سامنے آتے ہیں اور گزر جاتے ہیں کہ ذہن اکثر ان کی حقیقت سمجھنے سے قاصر رہتا ہے۔ غم، خوشی، عہد و پیمان اور نہ معلوم کتنے عنوانات آتے ہیں اور الفاظ کا خراج حاصل کر کے رخصت ہو جاتے ہیں۔ ایک ایسا شاعر جس کا ذہن اتنا رسا ہو کہ وہ ماحول کے محرکات سے دامن کش ہو کر گزر جائے، وہ بھلا زندگی کی ان سانس لیتی ہوئی حقیقتوں سے کیسے بیگانہ رہ سکتا ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ اگر کسی شاعر کے یہاں حیات و کائنات کے ان نظر طلب موضوعات کے متعلق کچھ سرمایۂ افکار نہیں ہے تو اس کی شاعری کو مکمل نہیں کہا جا سکتا۔ جناب اثر کے یہاں فکر اور نظر کے مظاہر بڑی رنگارنگی کے ساتھ موجود ہیں جس سے ان کی وسیع النظری و دیدہ وری کا اندازہ ہوتا ہے لیکن یہ ساری نکتہ سنجیاں رموز و علائم کے حریم و دیبا میں لپٹی ہوئی ہیں۔ برہنہ حقیقتیں نہیں ہیں۔

نئے ادب کے مبلّغین نے بعض سیاسی مصالح کی بنا پر یہ اصول گڑھ لیا ہے کہ حقیقت کی ترجمانی براہِ راست و برہنہ انداز سے ہونا چاہیے۔ اس اصول کو برحق ثابت کرنے کے لیے پیچ در پیچ تاویلیں کی جاتی ہیں حالاں کہ آرٹ کے نقطۂ نظر سے یہ بات بالکل غلط ہے۔ حقیقتوں کو اگر بعینہٖ بیان کر دیا جائے تو پھر ان میں جمالیاتی عناصر کو کس طرح آمیز کیا جا سکے گا۔ حقیقت تلخ ہو یا خوشگوار جب تک اس کے لیے ایمائی رخ نہ اختیار کیا جائے اس میں ہمہ گیر کیفیت نہیں پیدا ہو سکتی۔ ایک شخص کسی دل دوز منظر کو دیکھتا ہے چوں کہ پورا منظر اس کے سامنے ہے لہٰذا اس کا تاثر مرکّب حیثیت سے اس کے دل پر طاری ہوگا۔ لیکن جب وہ اس بات کو نقل کرے گا تو تاثیر کے وہ عناصر اس سے خارج ہو جائیں گے جو اس وقت کارفرما تھے۔ اس کے لیے لازمی ہے کہ نفسِ مفہوم کو رمز و ایما اور تعبیرات کے بعض عناصر سے مرکّب کیا جائے جس کی مدد سے اس کا تاثر پائیدار اور

ہمہ گیر ہو سکے۔

جناب آثر کے یہاں حیات و کائنات کی بہت سی حقیقتوں کی عکاسی ہے لیکن مرکّب حیثیت سے جس کے فیض سے ان میں فلسفیانہ پیچ وخم، منطقیانہ مغز کاوی اور کھری حقیقت نگاری کے بجائے دل پذیر کیفیتیں پیدا ہو گئی ہیں۔ اس کے ساتھ اندازِ بیان میں ایسی دھیما پن اور اتنی رجائیت ہے کہ ذہن گراں بار نہیں ہوتا۔ زندگی اور اس کی مشکلیں جوئے شیر اور تیشۂ فرہاد دونوں کی متقاضی ہیں اس لیے سنگلاخ حقائق کے بیان میں اگر لہجے میں ذرا بھی تلخی و درشتی پیدا ہو جائے تو وجدان اس سے کبھی لطف اندوز نہیں ہو سکتا۔ مثلاً یہ شعر دیکھیے:

امن و محبت کے سایہ میں کھلتے ہیں دل اُگتی ہے جوانی
اب نہ اُگائے لاش یہ دھرتی جنگ لہو برسانے نہ پائے

اس شعر میں ایک حقیقت کا بیان ہے لیکن اس چیخم دھاڑ کے ساتھ کہ دل اس کا اثر قبول نہیں کرتا۔ اس کے متعلق جناب آثر کے بعض اشعار دیکھیے:

ہوش مندوں سے کہیں معرکے سر ہوتے ہیں
کاش دیوانہ کوئی رہبرِ منزل ہو جائے

ساحل سے چلے آتے ہیں طوفان کے جھونکے
کیا ہے جو سفینہ مرا گرداب سے نکلا

زباں قفل دہن ہوگی حقیقت آشنا ہو کر
کہ درس خامشی کی ابتدا باریک بینی ہے

نکہت آوارہ ہو جا یا نسیم بے دیار
وہ کہاں منزل میں جو کچھ حسرت منزل میں ہے

اللہ اللہ عیش رفتہ تیرے نشہ کا خمار
اشک بھر آئے مسرّت کا جہاں نام آگیا

جو بھی انسان کو فطرت سے ہم آہنگ کرے
نغمۂ دانش امروز اسی ساز میں ہے

ہمّت نے راہ ترکِ طلب اختیار کی
جب اور کوئی عقدۂ مشکل نہیں رہا

فروغِ گل ہے مگر اشک بار ہے شبنم
کہ جلوے اس قدر اور فرصتِ نگہ کم ہے

ابھی دور ہے منزل ابن آدم
یہ بیداریاں کوئی بیداریاں ہیں

پُرفشانی کی ہوس نے کردیا آخر اسیر
کیا خبر تھی اپنی ہر پرواز سوئے دام ہے

نہ دم لے کہ یہ انقلابات پیہم
کسی دور تازہ کی تیاریاں ہیں

ابھی تعمیرِ نو کا ذہن میں دھندلا سا خاکہ ہے
عیاں ہوں گے دَر و دیوار و بام آہستہ آہستہ

ابھی تو خون کے سیلاب سے گزرنا ہے
ابھی ہے دور بہت منزلِ بہارِ چمن

اپنے وہ رہ نما ہیں کہ منزل تو در کنار
کانٹے رہِ طلب میں بچھاتے چلے گئے

زمانہ ساز کی پُرسشش پہ ضبط ہو نہ سکا
بہت سے یوں تو پڑے ہم پہ وقت مشکل کے

پہلے شعر میں ایک مسلّمہ حقیقت کو جس لطیف انداز سے بیان کیا گیا ہے وہ دادطلب ہے۔ ہوش مند و دیوانہ دونوں لفظ یہاں بہ طورِ کنایہ استعمال ہوئے ہیں۔ ہم سب جانتے ہیں کہ زندگی کی طویل و پُرخطر جدوجہد میں وہی لوگ پیش رو ہو سکتے ہیں جو عام نقطۂ نظر سے

دانش مند نہ ہوں کہ عموماً دانش مندی کا مفہوم یہ ہے کہ کوئی بات ایسی نہ کی جائے جس سے ناموس و نام پر حرف آسکے۔ بڑی سے بڑی قومی و ملکی جدوجہد کو دیکھیے یہ مثال ہر جگہ ملے گی اور کوئی ایسا موقع نہیں ہوگا جہاں ایسے واقعات سامنے آئیں اور یہ شعر یاد نہ آئے۔

دوسرے شعر میں ایک نہایت عام حقیقت کو ایک عجیب تعبیر سے بیان کیا ہے۔ انسان ایک مصیبت سے نکل کر مطمئن ہوجاتا ہے کہ دوسری غیر متوقع مصیبت کی آہٹیں آنا شروع ہوجاتی ہیں جیسے کوئی کشتی گرداب سے نکل کر ساحل سے آنے والے طوفان سے ٹکرا جائے۔ کتنی عامۃ الورود بات ہے اور کس لطیف انداز سے کہی گئی ہے۔ تیسرے شعر میں جس فلسفیانہ حقیقت کو مختصر شاعرانہ انداز سے بیان کردیا ہے وہ جناب آثر کا ہی حصہ ہے۔ وہ لوگ جو بہ ہر گام محرم راز ہونے کا ادعا کرتے ہیں۔ حقیقتاً اسرارِ حقیقت سے باخبر نہیں ہوتے کیوں کہ فطرت کے پنہاں اسرار کی گرہیں اس وقت تک نہیں کھلتیں جب تک زانوے فکر زانوے خاموشی پر تربیت نہ پائیں کہ اس سے تامل کی صلاحیت پیدا ہوتی ہے اور اس صلاحیت کے بغیر محرم اسرار فطرت ہونا حرفِ باطل ہے۔ دوسرے اشعار میں بھی فکر و نظر کے نہایت باریک و نازک پہلو نہایت درجہ شاعرانہ فن کاری کے ساتھ معرضِ اظہار میں آئے ہیں۔ اگر بہ غور دیکھا جائے تو معلوم ہوگا کہ بہت سے چیختے ہوئے الفاظ جمع کردینے والے کی خامی ایسے ہی اشعار کے مقابل ظاہر ہوتی ہے اور معلوم ہوتا ہے کہ صحیح انداز و اسلوب کسے کہتے ہیں۔

اندازِ بیان میں تشبیہ و تعبیر خاص چیزیں ہیں۔ معمولی اور بار بار کہی ہوئی باتیں جب ان کے سانچے میں ڈھال کر پیش کی جاتی ہیں تو ان میں آب و رنگ کے نئے نئے پہلو جگمگا اُٹھتے ہیں۔ تعبیر شاعرانہ بڑا مشکل فن ہے۔ اس کو کامیابی سے استعمال کرنے کے لیے ضروری ہے کہ بے پناہ قدرتِ کلام حاصل ہو ورنہ اس کے پھبتی بن جانے میں دیر نہیں لگتی یا کم از کم دل کشی تو ہوا ہو ہی جاتی ہے۔ مثلاً یہ شعر دیکھیے:

جہاں پناہ مجھے بازوؤں میں لے لیجیے
مری تلاش میں ہیں گردشیں زمانے کی

محبوب کو جہاں پناہ بنانا اور پھر جہاں پناہ سے یہ فدویانہ التماس کہ مجھے بازوؤں میں لے لیجیے پھبتی نہیں تو اور کیا ہے۔

جناب آثؔر کے یہاں تعبیر شاعرانہ وتشبیہ کے نہایت پاکیزہ نمونے ملتے ہیں۔ اس سلسلے میں یہ ذکر کرنا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ ان کے یہاں پاکیزہ بیانی کی ایک بڑی وجہ یہ بھی ہے کہ وہ لکھنؤ کی وہ روایتی اور نظیف ولطیف زبان استعمال کرتے ہیں جس میں دوشیزگی کی معصومیت اور مہک موجزن ہے اور اس سلیقے سے کہ شگفتہ بیانی کے پھول کھل اُٹھتے ہیں۔ چند شعر دیکھیے:

گلوں سے کہتے ہی کہتے نسیم مست ہوئی
ترے خرام کی رنگینیوں کا افسانہ

خار پر شعلۂ بالیدہ کا ہوتا ہے گماں
ٹوٹ جاتا ہے جہاں آبلہ پا کوئی

سحر نے لاکھ ملا غازۂ شفق رُخ پر
ترے شباب کا لیکن جواب ہو نہ سکا

ابھی آرزو سے علاقہ ہے دل کو
ابھی سطح دریا پہ کچھ خار و خس ہے

چال وہ دلکش جیسے آئے ٹھنڈی ہوا میں نیند کا جھونکا

دمِ خواب ہے دستِ نازک جبیں پر
کرن چاند کی گود میں سو رہی ہے

دل پُرشوق ہے اور تیرے تصوّر کے مزے
گل کی آغوش میں اب کچھ نہیں نکہت کے سوا

پیش جمال یار کرن آفتاب کی
شرما کے چاہتی تھی کہ پلٹے بکھر گئی

سُن کے پیام صبح کا غنچے لرز لرز گئے
جب ہو یہ رنگِ نازکی ہاتھ کوئی لگائے کیوں

غزل میں اندازِ ادا اور لہجے کی خاص اہمیت ہے۔ مفہوم کی پاکیزگی کے بعد سب سے بڑا مسئلہ اس کے ادا کرنے کا ہے اگر مناسب الفاظ و مناسب انداز ہاتھ نہ آئے تو اس کے خط و خال مسخ ہونے میں کوئی کسر باقی نہیں رہتی۔ اگر کسی شاعر کو قدرتِ کلام حاصل نہیں کہ وہ مفہوم کو دھیمے لہجے میں ادا کر سکے تو تاثیر جو شعر کا بنیادی مقصد ہے اس سے بہت دور رہے گی۔ غزل کے شعر میں طوفان کی روانی نہیں جوے آہستہ خرام کا انداز اور سورج کی خیرہ ساز چمک نہیں۔ ستاروں کی تنک تابی درکار ہوتی ہے۔ بہت سے شعرا خصوصاً نئے شعرا کے یہاں خیالات کی ندرت کے باوصف لہجے کی یہ شعریت نہیں ہوتی۔ وہ غزل کے شعر میں تلوار و تفنگ سے کام لینا چاہتے ہیں حالاں کہ یہ صرف بے محل ہے۔ مثلاً مجروح کی ایک غزل کے چند شعر دیکھیے:

سر پر ہوائے ظلم چلے سو جتن کے ساتھ
اپنی کلاہ کج ہے اسی بانکپن کے ساتھ

ہشیار سامراج کہ زنجیر ایشیا
ٹوٹے گی تیرے سلسلۂ جان و تن کے ساتھ

اے دزد مالِ خام کدالوں کی سرزمیں
کردے گی دفن تجھ کو ترے مکر و فن کے ساتھ

ان اشعار کے مفہوم کی تازگی سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔ لیکن جس ''شور و غل'' والے انداز سے اس کو ادا کیا گیا ہے وہ زبانِ حال سے اس بیدادگری کا انصاف طلب ہے۔ جناب آثر کے کلام میں لہجے کی یہ خوبی ہے کہ مفہوم کی تاثیر بڑھ جاتی ہے۔ لکھنؤ کے ایسے ماحول میں جہاں اسلوب پینترے کا مرادف ہو گیا تھا، یہ انداز قائم رکھنا اس بات کی دلیل ہے کہ فطرت نے ان کو خوش مذاقی کی دولت نہایت فیاضی کے ساتھ عطا کی ہے۔ مختلف عنوانات کے تحت جو اشعار پیش کیے گئے ہیں ان سب میں یہ خوبی قدرِ مشترک کی حیثیت

سے ملے گی۔ مضمون کی طوالت پیش نظر ہے ورنہ اس ذیل میں ان کے کچھ مزید اشعار ضرور پیش کرتا۔

غرض آثر کی غزلیہ شاعری اس قابل ہے کہ ادب کے تاریخی ارتقا کے اصولوں کو پیش نظر رکھ کر اس کا تجزیہ کیا جائے۔ جب بھی اس تاثر کی نظر سے دیکھا جائے گا تو معلوم ہوگا کہ دبستانِ لکھنؤ میں آثر کا ایک خاص مرتبہ، خاص اہمیت اور خاص حیثیت ہے اور ان کے تذکرے کے بغیر نہ دبستانِ لکھنؤ کا تذکرہ مکمّل ہوسکتا ہے اور نہ وہاں کے تغزل کے ارتقا کا صحیح جائزہ لیا جاسکتا ہے۔

اس سلسلے میں ایک بات جناب آثر سے بھی عرض کروں۔ ان کا دیوان ''بہاراں'' خاصا ضخیم ہے اور اس کے بعد سے کچھ نہ کچھ اب تک اسی قدر اشعار ضرور کہہ لیے ہوں گے، اگر ان سب کا ایک نسبتاً مختصر اور نمائندہ انتخاب نظرِ ثانی کے بعد شائع کردیں تو زیادہ مناسب ہے کیوں کہ ان کے یہاں عمدہ ترین اشعار کے پہلو بہ پہلو سے ایسے اشعار بھی موجود ہیں جن کو نہیں ہونا چاہیے تھا۔ مثلاً ایسے اشعار:

منتظر میں ہی فقط بھولنے والے کا نہیں
ایک اک نس تن لاغر کی اُبھر آئی ہے

ذبح کے ہنگام یوں لپٹی گلے سے تیغ آثر
حلق بسمل سے بلند اک نعرۂ تحسین ہوا

دردمندوں سے بھلا کیا دل سنبھالے جائیں گے
پیچ زلفوں کے اگر یوں ہی نکالے جائیں گے

اور ایسے ہی بہت سے اشعار۔ ایسے بھی شعر ہیں جن میں بعض ترکیبیں یا بعض الفاظ گراں بار ہوگئے ہیں:

عجب کیا ہے جبین شیشہ و خم سے عرق ٹپکے
ترے مے خوار اے ساقی وہ دھاوٹ پینے والے ہیں

قدم قدم پہ محویت قدم قدم پہ رنگی
وہ کیسا ہوگا آستاں یہ جس کی رہگزار ہے

منہ پہ مل سکتے نہیں دامن ہی افشاں کیجیے
آہ کچھ تو حرمتِ خون شہیداں کیجیے

ان سب کو نہیں ہونا چاہیے۔ ہر چند کہ کسی شاعر کا کلام ''دسوں انگلیاں دسوں چراغ'' نہیں ہوتا۔ میر کے چھے دیوان اور مصحفی کے آٹھ دیوان اس پر گواہ ہیں، لیکن یہ بھی ہے کہ آج کے مشغول دور میں کس کو اتنی فرصت ہے کہ پانچ ہزار شعر پڑھ کر پانچ سو عمدہ اشعار منتخب کرے۔ ضخیم وجہیم دواوین سے اکثر یہ ہوتا ہے کہ شاعر کی حقیقی منزلت پسِ پردہ رہتی ہے۔ جناب آثر کے دیوان ''بہاراں'' میں کافی تعداد میں ایسے اشعار ہیں جن کو نہیں ہونا چاہیے تھا۔ متعدد غزلیں صرف ردیف وار ترتیب کا کرشمہ معلوم ہوتی ہیں نیز دو غزلے، سہ غزلے بہت زیادہ حشو و زوائد سے دست و گریباں ہیں۔ ایک بڑا حصہ ابتدائی کلام کا ہے جس کی حیثیت محض مشق شاعرانہ کی ہے اور اس کے موجود ہونے سے عظمتِ شاعرانہ پر ضرور حرف آسکتا ہے۔ ابتدائی کلام میں خیال کی بلندی سے زیادہ الفاظ کی ترتیب اور ان کا برمحل استعمال پیش نظر رہتا ہے لہٰذا اس کو یوں بھی شمار سے خارج رہنا چاہیے۔ میں آخر کلام میں جناب آثر کی ایک مسلسل غزل نقل کر کے اس داستان کو ختم کرتا ہوں۔ اس غزل سے معلوم ہوگا کہ ان کو جذبات کی مرکّب تصویر تیار کرنے میں کتنی مہارت و قدرت ہے۔ زبان کی پاکیزگی مزید براں:

کوئی اس طرح ساون گا رہا ہے
دلِ ناشاد اُڈا آرہا ہے

سروں میں ڈوبا لہرا بانسری کا
قیامت پر قامت ڈھا رہا ہے

ٹھوکے دے رہی ہیں بھیگی تانیں
کلیجہ منہ کو پیہم آرہا ہے

بھری برسات اور یہ گھپ اندھیرا
اندھیرا آپ سر ٹکرا رہا ہے
چمکتے اب نہیں جگنو ہوا میں
فلک چنگاریاں برسا رہا ہے
سہاگن رات کا ڈھلتا ہے کاجل
مرا اک اک رواں تھرا رہا ہے
یہ رات اور یاد آخر اک بے وفا کی
بس اب رہنے دو رونا آ رہا ہے

☼☼☼

[ماہنامہ "تحریک" دہلی، نومبر ۱۹۵۶ء، جلد۴، شمارہ ۸، ص۲۳ تا ۳۲]

بہ صد شکریہ ڈاکٹر محمد اطہر مسعود خاں (رام پور والے) جنھوں نے پہلی بار اِس کا عکس بھیجا، مگر دُھندلا تھا۔
بہ صد شکریہ پروفیسر حسن عباس، شعبۂ فارسی بنارس ہندو یونی ورسٹی، وارانسی
عزیز ابراہیم افسر میرٹھی (سیوال) جنھوں نے میری فرمائش پر یہ عکس روانہ کیے

○

لُغت اور استعمالِ عام

اُردو میں عربی، فارسی اور ترکی کے بہت سے ایسے الفاظ ملتے ہیں جو اصل زبان سے صورت بدل کر یہاں تک پہنچے ہیں۔ یہ تبدیلی مختلف طریقوں سے ہوئی ہے۔ کہیں تو الفاظ کی حرکات بدل گئی ہیں، کہیں اصل معنی کے علاوہ دوسرے معنی اختیار کر لیے گئے ہیں اور کہیں عربی و فارسی کے طریقہ ہائے اشتقاق پر قیاس کر کے بے ضابطہ اشتقاق کر لیا گیا ہے۔

جب کوئی زبان نئی نئی بنتی ہے یا اس کی ابتدائی منزلیں ہوتی ہیں تو اس میں عجیب عجیب اضافے ہوتے ہیں اور اتنے مختلف النوع کہ شروعات میں ان کو کسی ضابطے کے تحت متعیّن نہیں کیا جا سکتا۔ زبان جس قدر آگے بڑھتی ہے اسی قدر اس کے نو رسیدہ عناصر کو اصول و ضوابط کے خانوں میں تقسیم کیا جاتا ہے۔ یہ عمل اس وقت تک برابر جاری رہتا ہے جب تک اس قوم اور اس زبان میں ترقّی کی صلاحیتیں موجود رہتی ہیں اور ان کا مظاہرہ ہوتا ہے۔ جب کسی قوم کی تہذیبی صلاحیتیں رُک جاتی ہیں تو اس قوم کی زبان و ادب میں بھی اس جمود کے آثار نمایاں ہو جاتے ہیں۔ اس بات کو اس طرح بھی کہا جا سکتا ہے کہ جب کسی بنیادی یا اضافی چیز میں اجتہادات کا سلسلہ ختم ہو جائے تو یہ سمجھا جا سکتا ہے کہ اس

کی مزید ترقی کے امکانات ختم ہو گئے ہیں یا کم۔

ہر زبان کا مزاج اور لہجہ علاحدہ ہوتا ہے اور اس کا تعلق اس ملک کے جغرافیائی حالات اور تہذیبی و سماجی محرکات سے ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ عربی کے بیش تر الفاظ کے تلفظ میں ایک خاص قسم کی ثقالت اور نامانوس کیفیت پائی جاتی ہے۔ ہندستان کے جغرافیائی حالات اور یہاں کے اختلافات فضا کے سبب سے ہمارے لہجے میں وہ کرختگی نہیں ہے جو عربی کا خاصہ ہے یا فارسی کے بہت سے الفاظ میں موجود ہے۔ مثلاً عیاں عربی لفظ ہے۔ عربی میں عین پر کسرہ ہے اور وہاں کے لہجے کے اعتبار سے بجا ہے۔ لیکن اگر ہم بہ کسرِ عین پڑھیں تو لہجے میں عجیب غرابت پیدا ہو جائے گی۔ اِسی طرح فارسی میں فرشتہ کی فا پر زیر ہے۔ یہ فارسی کے لیے ٹھیک ہے لیکن اردو میں فا مکسور پڑھا جائے تو دہن بگڑنے کا احتمال ہوگا۔

زبان پہلے بنتی ہے، قواعد و لغت کی کتابیں بعد کو مرتب کی جاتی ہیں۔ اس طرح اصولی طور پر ہونا یہ چاہیے کہ جو لفظ جس طرح بولا جاتا ہے اِس کو اِسی طرح درج کیا جائے۔ لیکن اردو لغات میں ایسا نہیں ہے اور اس کی دو خاص وجہیں ہیں۔ ہندستان میں جس وقت اردو کی ابتدا ہوئی اُس وقت اور اس کے دنوں بعد تک یہ عالم رہا کہ عام طور پر لوگ السنۂ شرقیہ کے ماہر ہوتے تھے۔ آج خاص خاص لوگ ان کے متعلق جتنی معلومات رکھتے ہیں اُس وقت کے عام پڑھے لکھے افراد ان سے زیادہ واقف ہوتے تھے۔ فارسی اور عربی چوں کہ 'مقدس' زبانیں تھیں اور لوگ ان سے بڑی حد تک واقف ہوتے تھے لہٰذا اس بات کا بہ طورِ خاص خیال رکھا جاتا تھا کہ عربی و فارسی الفاظ میں حتی الامکان قطع و برید نہ ہونے پائے۔ اردو میں اساتذہ نے جو عطف و اضافت مہنّد کرنا روا رکھا اس کی یہی وجہ تھی کہ لوگ بالعموم فارسی و عربی الفاظ کے تلفظ، معانی اور صحیح اشتقاق سے واقف ہوتے تھے اس لیے گفتگو اور تحریر میں اس بات کا لحاظ رکھا جاتا تھا کہ ایسی غلطی نہ ہونے پائے۔ اس لیے عام گفتگو میں الفاظ کا کتابی تلفظ ہی قائم رہا۔

دوسری وجہ یہ ہوئی کہ مفرد الفاظ کی حرکات اور ان کے محلِّ استعمال کا فیصلہ عموماً

لُغات کو سامنے رکھ کر کیا جاتا ہے۔ لُغات اساتذہ و معتبرین کے کلام کو پیشِ نظر رکھ کر مرتّب کیے جاتے ہیں۔ اس طرح ہوتا یہ ہے کہ جن الفاظ کو اساتذہ نے جن حرکات کے ساتھ استعمال کیا ہے لُغت میں بھی ان کی وہی حرکات درج کردی جاتی ہیں۔ اردو میں مدّت تک زبان و ادب کا مفہوم صرف نظم رہا۔ شعر میں لفظ کی حرکت کا تعیّن بالعموم قافیے میں کیا جاتا ہے (قافیہ کے علاوہ ساکن و متحرک حروف کا تعیّن تو بعض اوقات شعر میں کسی دوسری جگہ ہو جاتا ہے لیکن زبر زیر کا تعیّن نہیں ہوسکتا) قافیے میں روی و ماقبل روی کی حرکات محسوب ہوتی ہیں۔ اس طرح جو لفظ سہ حرفی و چہار حرفی یا اس سے زائد حروف سے مرکّب ہوتا ہے اس کے حروف اولین کی حرکات کا ضبط بحث سے خارج رہتا ہے۔ اس طرح ان الفاظ کے متعلّق یہ فیصلہ نہیں کیا جاسکتا کہ وہ کس حرکت کے ساتھ استعمال کیے گئے ہیں۔

اربابِ فن نے بہت سختی کے ساتھ اس بات کا خیال رکھا کہ نظم میں عموماً اور قافیے میں خصوصاً جو الفاظ آئیں، خواہ عام بول چال میں وہ کسی طرح استعمال کیے جاتے ہوں لیکن نظم میں وہ فارسی و عربی کی اصل حرکات کے ساتھ آئیں، جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ اردو کے جتنے لُغات مرتّب کیے گئے ان میں اوّل تو فارسی و عربی الفاظ کو لکھا ہی نہیں گیا صرف اس خیال سے کہ ان کے لیے عربی و فارسی لُغات کافی ہیں۔ اور اِس طرح اِن کی حرکت میں کسی تغیّر کا سوال ہی نہیں پیدا ہوا۔ دوسرے ان زبانوں کے جو الفاظ لکھے گئے تو ان میں اصل زبان کی حرکات کو نقل کردیا گیا۔ یہی وجہ ہے کہ اس وقت اگر کوئی شخص اردو کے کسی ایسے لُغت کو دیکھنا چاہے جس میں استعمالِ عام کا بھی ذکر ہو تو اس کو مایوس ہونا پڑے گا۔ کچھ الفاظ ایسے ضرور تھے جن کی حرکات حد سے زیادہ ثقالت کی بنا پر اردو اساتذہ کے نزدیک بھی قابلِ تبدیلی قرار پائیں۔ جیسے عیاں کہ ایک مشہور روایت کے مطابق جلالؔ نے کہا تھا کہ اب ہم اس کو بہ کسرِ حرفِ اوّل کے بجائے بہ فتحِ اوّل ہی بولیں گے۔ لیکن قابلِ لحاظ بات یہ ہے کہ اوّل تو اس اجتہاد کا دائرہ صرف چند الفاظ تک محدود رہا، دوسرے یہ کہ ایسے الفاظ کو کسی لُغت میں درج نہیں کیا گیا جس سے یہ معلوم ہوتا کہ فلاں فلاں الفاظ

میں متصرفات کیے گئے ہیں۔ بس یہ سلسلہ سینہ بہ سینہ روایات تک محدود رہا جس سے بات وہیں کی وہیں رہی اور جن چند الفاظ پر اساتذۂ اردو نے تمہید کا یہ عمل جاری کیا تھا ان کا پتا لگانا کارِ محال ہو کر رہ گیا۔

اردو میں الفاظ کی حرکات اور اس کے اشتقاق سے متعلق اختلافات شروع میں بالکل نہیں تھے لیکن زبان جتنی آگے بڑھتی گئی اور شرفا کے محدود طبقے سے نکل کر طبقۂ عوام میں پھیلتی گئی اتنے ہی اس میں تلفّظ و حرکات کے اختلافات نمایاں ہوتے گئے۔ ہر زبان پر ابتدا میں اہلِ زبان کی گرفت سخت نہیں ہوتی ہے۔ ہاں جب وہ ایک خاص درجے پر پہنچ جاتی ہے تو اس میں تراش خراش کا عمل شروع ہوتا ہے۔ ناسخ اور ان کے متبعین کا دور اردو کا درمیانی دور تھا... زبان جب درمیانی دور سے نکل کر آگے بڑھتی ہے تو بہت سے ضابطے ٹوٹ پھوٹ جاتے ہیں۔ موجودہ دور میں یہی ہوا اور یہی ہو رہا ہے۔ اس بنا پر ہم کو مان لینا چاہیے کہ دوسری زبانوں کے جو الفاظ آج عام طور پر پڑھے لکھے لوگ جس طرح استعمال کرتے ہیں وہ اسی طرح صحیح ہیں۔

لیکن اگر اس بات کو کسی تعیّن کے بغیر کہہ دیا جائے تو صحیح نہیں اس لیے کہ پھر ہر شخص اپنے گھر یا اپنے علاقے کی زبان مستند مانے گا جو شائستہ بات نہیں۔ زبان بڑی اہم چیز ہے۔ جس طرح اس میں جمود مناسب نہیں اسی طرح یہ بھی مناسب نہیں کہ اس کی کوئی حد ہی مقرّر نہ کی جائے۔ یہ بات بہت آسانی کے ساتھ کہی جا سکتی ہے کہ جو الفاظ جس طرح مستعمل ہیں وہ اسی طرح صحیح ہیں لیکن واقف کار حضرات جانتے ہیں کہ اگر ایسے الفاظ کا تعیّن نہ کیا جائے تو یہ ایک انتہائی غلط اقدام ہوگا۔ ایک زندہ زبان کے لیے ضروری کہ اس کی ہر چیز منضبط ہو۔ آج کی یونی ورسٹیوں کا یہ عام فیض ہے کہ اس کے گریجویٹ ہمہ داں ہونے کے مدّعی ہوتے ہیں لیکن کم از کم زبان کے متعلق ان کی معلومات صفر کے درجے میں ہوتی ہیں۔ لہٰذا ضروری ہے کہ ایسے الفاظ و مشتقات کی ایک جامع فہرست تیار کی جائے اور ان کو چند اقسام میں تقسیم کر کے ان کے متعلق گفتگو کی جائے۔ اس کے لیے ہم کو دو اصول ماننا ہوں گے۔

ایک تو یہ کہ دوسری زبانوں کے جو الفاظ اردو میں رائج ہیں وہ اب اردو ہی کے ہیں۔ جب ان کو اصل زبان میں استعمال کیا جائے گا تو اس زبان سے متعلق ہوں گے۔ اگر ہم اس قاعدے کو مان لیں تو بہت سی الجھنوں سے بچ جائیں گے۔ جب ہم یہ تسلیم کرلیں کہ اردو کے سارے مستعملہ الفاظ اب اردو ہی کے ہیں تو اس کا مطلب یہ ہوگا کہ اب ان پر وہی ضابطے نافذ ہونا چاہیے جو اردو سے متعلق ہوں اور وہ سارے قاعدے جو آج تک اصل زبان یا گریمر کے واسطے عائد کیے جاتے رہے ہیں، غلط ہیں۔

دوسری بات یہ کہ دہلی و لکھنؤ کے معیاری بیگماتی تلفظ ہی کو حرفِ آخر اور اصل معیار نہیں مانا جاسکتا اور نہ وہاں کے بنائے ہوئے سارے ضابطے ہی قبول کیے جاسکتے ہیں۔ اس سے ان دبستانوں کی خدمات یا مرکزیت سے انکار مقصود نہیں اور نہ وہاں کے ان قابلِ احترام بزرگانِ ادب کی منفعت مقصود ہے جنھوں نے ساری عمریں زبان کو بنانے سنوارنے میں صرف کردیں، بل کہ مقصود یہ ہے کہ آج کے نئے مطالبات، نئے محرکات اور جدید میلانات کو پیشِ نظر رکھتے ہوئے بعض اضافے کیے جائیں۔ ایسا ہر دور میں ہوتا رہا ہے۔ ہر دور کے افراد نے اپنے زمانے کے حالات کو پیشِ نظر رکھ کر زبان میں ترمیم اور اضافے کیے ہیں۔ ہم آج اپنے دور کے نئے میلانات کو سامنے رکھ کر کچھ تصرفات کررہے ہیں۔

اس سلسلے میں یہ بات خاص طور پر پیشِ نظر رہنا چاہیے کہ لکھنؤ کے پرانے گھروں میں بہت سے الفاظ کا وہ تلفظ رائج ہے جو ان ڈیوڑھیوں سے باہر مقبول نہیں ہے۔ اس میں شک نہیں کہ قدیم نقطۂ نظر سے معیاری تلفظ وہی ہے لیکن اب اس کو تسلیم کرنا ممکن نہیں ہے۔ ہم اس تلفظ اور بہت سے خاص خاص الفاظ کو یادگار حیثیت سے ماننے کے لیے تیار ہیں لیکن وہ سکۂ رائج الوقت نہیں بن سکتے۔ اس میں نہ کسی کو برا ماننے کی ضرورت ہے نہ جبیں شکن آلود کرنے کی ضرورت ہے۔

میں مناسب سمجھتا ہوں کہ یہاں پر اردو کے دو کارآگاہ حضرات کی تحریروں کے دو اقتباس پیش کروں، جس سے اس اصول کی نوعیت زیادہ واضح اور مستند ہوجائے گی اور

جس سے یہ بھی ظاہر ہوگا کہ مستقبل پر نظر رکھنے والے بعض ماہرِ لسانیات نے اب سے بہت پہلے اس حقیقت کو محسوس کر لیا تھا۔ مولانا نظم طباطبائی نے اردوے معلّیٰ میں "ادب الکاتب والشاعر" کے عنوان سے ایک مضمون لکھا تھا، اس کا ایک اقتباس دیکھیے:

"فارسی و عربی کے بعض الفاظ اردو میں غلط بولے جاتے ہیں۔ ان کو غلط ہی بولنا چاہیے۔ ان کا صحیح کر کے بولنا ہندیوں کی زبان پر ثقیل ہے۔ جیسے عیادت، عیاں، عیال، بہ کسرِ عین ہیں مگر بولتے بالفتح ہیں۔ رفو میں فا کو ساکن پڑھنا چاہیے۔ لیکن فارسی و ہندی کے لہجے میں اس کا تلفظ مشکل تھا۔ رفو بہ ضمِ فا مستعمل ہوگیا۔ اسی طرح ناگوار میں گاف مضموم ہے لیکن اردو میں بہ فتحِ گاف ہی مستعمل ہے۔ لفظ رعشہ اور لفظ عیار کو اکثر اہلِ لغت بہ کسرِ اوّل صحیح سمجھتے ہیں لیکن اردو میں بہ فتحِ اوّل بولنا چاہیے۔ لفظ مطلع اور موقع بہ کسرِ قاف صحیح ہے لیکن اردو میں اس کی تصحیح ممکن نہیں"۔

(اردوے معلّیٰ، بابت فروری و مارچ ۱۹۱۲ء)

دوسرا اقتباس مولانا حالی کا ہے۔ انھوں نے "مقدمہ" میں ایک جگہ اس مبحث کو بہت تفصیل کے ساتھ لکھا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

"زبان کے متعلق ایک اور بات لحاظ کے قابل ہے کہ نیچرل شاعری کے لیے جیسا کہ ظاہر ہے ہماری موجودہ زبان کافی نہیں ہے۔ اس لیے ضروری ہے کہ اس میں وسعت پیدا کی جائے۔ پس اہلِ لکھنؤ جو زبان کے دائرے کو روز بروز تنگ کرتے جاتے ہیں، یہ امر مقتضائے وقت کے بالکل خلاف ہے... فی الحقیقت یہ ایک غلطی ہے جو اکثر ہمارے عربی دانوں کو علمِ لسانی کی ناواقفیت سے پیش آتی ہے۔ ان کو معلوم نہیں ہے کہ ایک زبان کے الفاظ دوسری زبان میں منتقل ہو کر کبھی اصل صورت پر قائم نہیں رہ سکتے۔ الا ماشاء

اللہ۔ دور کیوں جاؤں۔ ہماری اردو ہی میں ہزاروں لفظ سنسکرت بھاشا کے داخل ہیں۔ باوجود اس کے شاذ و نادر ہی ایسے الفاظ نکلیں گے جو اپنی اصلی صورت پر قائم ہوں۔ مگر چوں کہ ان کی اصل سے واقف نہیں اس لیے ان کو صحیح سمجھ کر بے تکلف بولتے اور برتتے ہیں۔ لیکن عربی و فارسی جن سے ان کو فی الجملہ واقفیت ہے۔ جہاں اس کا کوئی لفظ اصل زبان کے خلاف کسی کی نظم و نثر میں دیکھا اور فوراً ناک چڑھائی۔ حالاں کہ خود عربی کے بہت سے الفاظ اکثر اردو میں غلط بولے جاتے ہیں۔ اہلِ ایران عربی کے صدہا الفاظ غلط تلفّظ کے ساتھ یا غلط معنوں میں استعمال کرتے ہیں ... انگریزی میں تمام دنیا کی زبانوں سے الفاظ لیے گئے ہیں مگر کسی لفظ کو اس کی اصل صورت پر نہیں رکھا۔ اسی طرح جہاں تک استقرا کیا جاتا ہے کسی زبان کے الفاظ دوسری زبان میں جا کر اپنی اصلی وضع پر قائم نہیں رہتے۔ بات یہ ہے کہ ایسے لفظوں کو جو عربی و فارسی یا انگریزی سے اردو میں لیے گئے ہیں اور اصل وضع کے خلاف عموماً مستعمل ہیں۔ یہ سمجھنا ہی غلطی ہے کہ وہ موجودہ صورت میں عربی یا فارسی یا انگریزی کے الفاظ ہیں بل کہ ان کو اردو کے الفاظ سمجھنا چاہیے۔ ان کو اصل کے مطابق استعمال کرنے پر مجبور کرنا بعینہٖ ایسی بات ہے کہ لال ٹین بولنے سے منع کیا جائے اور لنٹرن بولنے پر مجبور کیا جائے۔ یا گھڑا بولنے سے روکا جائے اور گھٹ بولنے کی تاکید کی جائے۔ جو حضرات ایسے الفاظ ترک کرنے کی ہدایت کرتے ہیں ان کی مثال ان لوگوں کی سی ہے جو آپ تو ملتان میں مقیم ہیں اور کشمیر جانے والوں کو اجازت نہیں دیتے کہ جڑاول کا بوجھ اپنے ساتھ باندھ کر لے جائیں''۔ (مقدمۂ شعر و شاعری)

اردو میں خلافِ اصل استعمال ہونے والے الفاظ کی چند صورتیں ہیں:

۱- وہ الفاظ جو عربی کے ہیں لیکن اہلِ فارس نے ان میں تصرّف کیا ہے اور فارسی میں وہ دونوں طرح مستعمل ہیں۔ جیسے موسم، مقصد کہ یہ عربی میں بہ کسرِ حرفِ ثالث ہیں۔ فارسی میں متصرف ہو کر فتحِ ثالث بھی مستعمل ہیں۔ یا وہ الفاظ جن کی حرکات کے تعیّن میں اربابِ لُغات میں اختلاف ہے، جیسے کرشمہ کہ یہ بہ کسرتین بھی ہے اور بہ فتحتین بھی۔ ایسے الفاظ کی اردو میں دو قسمیں ہیں۔

(الف) وہ الفاظ جو صرف ایک ہی حرکت کے ساتھ مستعمل ہیں اور ان کی حرکت متروک ہے۔ جیسے مقصد کہ عربی میں بہ کسرِ صاد ہے۔ فارسی میں بہ کسر و بہ فتح دونوں طرح آتا ہے۔ لیکن اردو میں صرف بہ فتحِ صاد استعمال ہوتا ہے، اس لیے اردو میں صاد کا کسرہ متروک سمجھا جائے گا۔

(ب) وہ الفاظ جو اردو میں بھی بہ ہر دو حرکات رائج ہیں، جیسے موسم کہ یہ عربی میں بہ کسرِ سین ہے۔ اردو میں بہ کسر و فتحِ سین بہ ہر دو طور مستعمل ہے۔

۲- ایسے الفاظ جو اصل زبانوں یعنی عربی و فارسی میں از روے حرکات متفق الحرکت ہیں اور ان میں بظاہر کوئی تصرف نہیں کیا گیا ہے لیکن اردو میں وہ خلافِ لُغت استعمال کیے جاتے ہیں، جیسے خزانہ۔ ان کی بھی دو ذیلی قسمیں ہیں:

(الف) وہ الفاظ جو خلافِ لُغت استعمال کیے جاتے ہیں اور ان کی اصل حرکت قطعاً استعمال نہیں کی جاتی۔ جیسے خزانہ کہ صحیح بہ کسرِ خا ہے۔ لیکن استعمالِ عام میں صرف بہ فتحِ خا ہے۔ اگر اس کو بہ کسرِ اوّل بولا جائے تو کریہ معلوم ہوگا۔

(ب) وہ الفاظ جو اصل حرکات کے ساتھ بھی استعمال کیے جاتے ہیں اور خلافِ اصل بھی۔ جیسے فضا کہ اصلاً بہ فتحِ حرفِ اوّل ہے لیکن استعمالاً بہ فتح و بہ کسر بہ ہر دو طور رائج ہے اور ان میں سے کسی حرکت کو مرجّح نہیں کہا جا سکتا۔

۳- ایسے الفاظ جو اشتقاق یا معنی کے اعتبار سے غلط ہیں، یعنی ان کو یا تو عربی اشتقاق

کے قیاس پر خلافِ ضابطہ تراش لیا ہے، جیسے: اندازاً، منتشر، تنقید، شکیل، شکریہ وغیرہ یا جن کے معنی میں تبدیلی کرلی ہے، جیسے حجامت کہ عربی میں اس کے معنی ہیں "پچھنے لگوانا" اور اردو میں خط بنوانے کے مفہوم میں بولا جاتا ہے۔ یا وہ الفاظ جن میں بے ضابطہ بعض حروف کا اضافہ کرلیا ہے۔ مثلاً طغیانی کہ اصل میں طغیان تھا۔ یا ایسے الفاظ جن کے باب میں اساتذہ محتاط ہیں اور عام طور پر پڑھے لکھے افراد ان کو بے تکلف استعمال کرتے ہیں۔ جیسے خراج، مرغن، فوق البھڑک وغیرہ۔

۴- ایسے الفاظ جن میں عامۃ الناس نے بے ضرورت صنعت گری کی ہے یا وہ ناواقفیت اور جہالت کے کرشمے ہیں۔ جیسے قمیض کہ یہ صحیح و فصیح قمیص ہے۔ یا قیف جس کو پیک کہتے ہیں۔

اس تمہیدی حصے کے بعد مذکورہ بالا تقسیمات کی روشنی میں الفاظ کی فہرست پیش کرنے سے پہلے چند قاعدوں کا ذکر کرنا ضروری معلوم ہوتا ہے۔ یہ ضابطے محض استقرا کا نتیجہ ہیں اور ان کو منضبط کرتے وقت اس بات کو پیش نظر رکھا گیا ہے کہ کتابی و تقریری تلفظ میں زیادہ سے زیادہ ہم آہنگی پیدا کی جائے۔ نیز یہ کہ اردو ٹائپ کے نقطۂ نظر سے بھی بعض اضافے مفید ہوسکیں۔ ہندستان میں فرانس وغیرہ کی طرح ایسی کوئی اکادمی نہیں ہے جہاں سے متفقہ فیصلے پیش کیے جائیں۔ اس بنا پر اگر چند صاحبانِ علم و اربابِ امتیاز اس طرف توجہ کرکے مناسب قاعدوں کو قبول کرکے ان کو تقریر و تحریر میں استعمال کرنا شروع کردیں تو کافی ہوگا۔ عام لوگ خود بخود اس طرف متوجہ ہوجائیں گے۔ شرط یہ ہے کہ محض قدامت پرستی کی بیساکھیاں علاحدہ کردی جائیں اور ہم لوگ دوسری زبانوں کے سہارے چلنے کے بجائے اپنی زبان سے بولنا سیکھیں۔

۱- عربی الفاظ میں بہ صورتِ ترکیب مضاف الیہ کے اوّل الف لام وصل کا آتا ہے جس میں سے صرف لام تلفظ میں آتا ہے اور الف گر جاتا ہے۔ مثلاً عبدالحمید کہ اس میں الف مکتوبی ہے ملفوظی نہیں۔ جس طرح انگریزی کے بہت سے الفاظ

میں ''خاموش'' حروف آتے ہیں، مثلاً Half کہ اس میں L خاموش ہے لیکن انگریزی کی مثال یہاں پر بے جوڑ ہے۔ اس کے متعلق اس نوع کی گفتگو کرنا اہلِ زبان کا حق ہے۔ وہ جانیں ان کی زبان جانے۔ اردو ہماری زبان ہے اس لیے اس پر گفتگو کی جاسکتی ہے۔ میری رائے میں ایسے تمام الفاظ جن میں الف خاموش رہتا ہے ان کو الف کے بغیر لکھنا چاہیے۔ مثلاً عبدالحمید کو عبدل حمید لکھا جائے۔ اس طرح ایک زائد حرف بھی ختم ہوجائے گا اور تلفظ و کتابت میں یکسانیت بھی پیدا ہوجائے گی۔ لیکن اس صورت میں دونوں اجزا (عبدل-حمید) کو علاحدہ علاحدہ لکھنا ہوگا۔ عبدل حمید (عبدلحمید) نہیں۔ اسی طرح بالکل (بل کل) رہ جائے گا۔

اسی طرح بہت سے الفاظ ایسے ہیں جن میں الف کے علاوہ بعض دوسرے حروف بھی آتے ہیں جو تلفظ سے خارج رہتے ہیں۔ مثلاً ذوالفقار، حتی الوسع، حتی المقدور، فی الجملہ، ابوالحسن، بوالحسن کہ ان میں دو دو حروف زائد ہیں اور یہ عربی املا کی تقلید میں مع حروفِ زوائد مستعمل ہیں۔ اگر اب یہ لفظ اردو کے ہیں تو پھر ان کو اردو تلفظ وضوابط کے مطابق ذل فقار، حتل مقدور، فل بدیہ،، ابل حسن لکھا جائے تو صحیح ومناسب ہوگا اور ایسے الفاظ میں بعض اوقات جو املے کی غلطیاں ہوجاتی ہیں وہ بھی نہیں ہوں گی۔ اس سلسلے میں ایک دل چسپ بات یاد آ گئی۔ مرزا جعفر علی خاں اثر کا خیال کہ ہوس فارسی لفظ ہے لہٰذا اس میں بہ قاعدہ عربی ترکیب جائز نہیں ہوسکتی، اس لیے انھوں نے ہر جگہ اس لفظ کو بل ہوس لکھا ہے۔ ان کا دیوان ''بہاراں'' دیکھیے، ہر جگہ اس لفظ کا یہی املا نظر آئے گا۔ پھر جب بوالہوس، بل ہوس لکھا جاسکتا ہے اور اس میں کوئی قباحت، غرابت، غلطی اور بے ادبی محسوس نہیں ہوتی تو عبدالکریم اگر عبدل کریم بن جائے اور ذوالفقار، ذل فقار رہ جائے تو کون سی محلِ نظر بات ہوگی۔ اگر ان اصلاحات کو درست مان کر رائج کردیا جائے تو چند دن کے بعد کسی کو اجنبیت کا احساس نہیں ہوگا اور خواہ مخواہ کے زائد حروف ختم

ہوجائیں گے۔

اسی سلسلے میں ایک اور بات ذہن میں آئی۔ علی گڑھ اور اعظم گڑھ کو پہلے دال ہندی (ڈ) سے لکھا جاتا تھا اور تلفظ میں راے ہندی آتی تھی۔ رفتہ رفتہ دال ہندی کے بجاے راے ہندی رائج ہوگئی اور اب کسی امتیاز کے بغیر سب علی گڑھ لکھتے ہیں۔

۲- عربی میں ایک قاعدہ ہے کہ جب نون ساکن کے بعد میم آتا ہے تو وہ نون، میم کی آواز دیتا ہے۔ جیسے عربی میں لکھیں گے منبر پڑھیں گے ممبر۔ فارسی میں بھی یہ قاعدہ رائج ہوگیا۔ وہاں گنبد، جنبش وغیرہ جن میں میم کی آواز موجود ہے نون سے لکھے جاتے ہیں۔ عربی و فارسی کی تقلید میں اردو میں بھی یہی طریقہ رائج ہوگیا۔ لکھتے ہیں اچنبھا، پڑھتے ہیں اچمبھا۔ حالاں کہ اردو میں اس کی کوئی وجہ سمجھ میں نہیں آتی کہ عربی کے ایک قاعدے کی بنا پر لکھیں نون اور پڑھیں میم۔ لہٰذا اردو میں ایسے سارے الفاظ کو صرف میم سے لکھنا چاہیے۔ ایسے چند الفاظ دیکھیے: اچمبھا، گمبد، جمبش، ممبر، ممبع، چمپا، چمپاکلی وغیرہ۔ شروع میں تھوڑی سی اُلجھن ضرور معلوم ہوگی لیکن چند ہی بار لکھنے کے بعد اجنبیت ختم ہوجائے گی اور زبان و قلم میں یکسانیت پیدا ہوجائے گی۔

۳- ہندی میں بہت سے ایسے الفاظ ہیں جن میں دو ہاے مخلوط التلفظ آتی ہیں، جیسے جھنجھنا، جھانجھ۔ تلفظ اور املا کی آسانی کے لحاظ سے اگر ایسے الفاظ سے ہاے مخلوط ثانی ختم کردی جائے تو بہتر ہے۔ اس حذف سے تلفظ میں بھی ایک قسم کی روانی اور سبک پن پیدا ہوجائے گا اور خواہ مخواہ ایک زائد حرف کا اضافہ ختم ہوجائے گا۔ ایسے الفاظ کی دو قسمیں ہیں: ایک تو وہ جو مرکب ہیں، جیسے چھما چھم، دوسرے جو مفرد ہیں، جیسے جھنجھٹ۔ اوالذکر مرکب الفاظ اس دائرے سے خارج ہیں کیوں کہ دراصل ایسے الفاظ میں دو ہا کا وجود نہیں ہے بل کہ ہر لفظ میں ایک ہا ہے، اس لیے اس قاعدے کا اطلاق ان پر نہیں ہوسکتا۔ مثلاً چھما چھم کو اگر چھاچم

لکھیں تو بہت ہی بے تکی سی بات ہوگی۔ یا کھڑکھڑانا، کھچاکھچ، دھمادھم، بھاگم بھاگ، چھین جھپٹ وغیرہ کے یہ سب مرکبات ہیں، اس لیے ان میں سے اگر ایک ہاؔ کو خارج کیا جائے تو صوتی اعتبار سے ناگوار ہوگا۔

البتہ وہ لفظ جو مفرد ہیں اور ان میں دو ہاؔ ہیں، ان سے ضرور ایک ہاؔ کو خارج کردینا چاہیے۔ ایسے کچھ الفاظ دیکھیے: جھنجھوڑنا، بھنبھوڑنا، گھنگھولنا، جھنجھنا، بھنبھناہٹ، بھابھی، بھوبل، بھکاری، ٹھینٹھی، ٹھٹھکنا، ٹھٹھا، ٹھٹھرنا، ٹھٹھول، جھنجھٹ، گھنگھور، گھونگھٹ — اگر ان الفاظ کو بغیر ہائے ثانی لکھا جائے تو اصل لفظ کے مفہوم پر کوئی اثر نہیں پڑتا ہے اور ثقالت کم ہوجاتی ہے۔

۴- کچھ الفاظ ایسے ہیں جن میں یائے مخلوط التلفظ ہے۔ ابتدا میں یہ الفاظ بہ ظاہرِ یاؔ اور بہ اخفائے یاؔ دونوں طرح استعمال ہوتے تھے، اب ان کو بہ اظہارِ یاؔ صحیح نہیں سمجھا جاتا۔ لیکن عام گفتگو میں یہ دونوں طرح استعمال ہوتے ہیں۔ لہٰذا ایسے الفاظ کو بہ ہر دو طور صحیح سمجھنا چاہیے۔ مثلاً پیاس، پیار، دھیان، بیاہ — کہا جاتا ہے کہ یہ الفاظ بہ اظہارِ یاؔ فصیح نہیں معلوم ہوتے۔ حالاں کہ متقدمین کے یہاں جہاں بھی یہ لفظ بہ اظہارِ یاؔ آئے ہیں نہایت برمحل نظر آتے ہیں۔ مثلاً:

کیا کہوں دل کی میں پریشانی میں کہیں، دل کہیں، دھیان کہیں

(میر اثرؔ)

قوم کے ہاتھ سے ہوتے ہیں پیاسے مقتول (غالباً انیسؔ)

پیارے کا جو اپنے ہو پیارا کیوں کر ستم اس پر ہو گوارا

(نسیمؔ)

مذکورۂ بالا مثالوں میں کہیں بھی اظہارِ یاؔ مخل فصاحت نہیں ہے۔ یہی حال پھوارؔ کا ہے کہ اصلاً واوؔ ہمزہ زدہ مخلوط ہے لیکن بہ اظہارِ واوؔ بھی مستعمل ہے۔ جوشؔ کا مصرعہ ہے:

''جیسے دھیمی پھوار میں گلشن''

اسی طرح لفظ پیالہ ہے کہ بہ یائے مخلوط دعوتِ فقرا کے معنی میں مستعمل تھا اور ظرف کے معنی میں بہ اظہارِ یا ـــ اب وہ دعوت والے معنی تو ختم ہو گئے ہیں البتہ ظرف کے معنی میں بہ اظہار و بہ اخفا دونوں طرح بولتے ہیں۔ لہٰذا یہ بھی دونوں طرح صحیح ہونا چاہیے۔

۵- عربی کے بہت سے ایسے لفظ ہیں جن کی حرکت اردو اور عربی میں ایک ہے۔ البتہ ان کے تلفظ میں فرق ہے۔ جیسے محشر، محمود، احمد وغیرہ۔ یہ عربی میں بہ فتح حرفِ اوّل ہیں۔ اردو میں بھی بہ فتح حرفِ اوّل مستعمل ہیں، لیکن فتحہ کا تلفظ وہ نہیں ہوتا جو اہلِ عرب کا خاصہ ہے بل کہ ایسے الفاظ کے تلفظ میں ایک قسم کی امالے والی کیفیت پائی جاتی ہے۔ بہت سے حضرات کی عادت ہوتی ہے کہ وہ ایسے الفاظ کو اسی قاریانہ لہجے میں ادا کرتے ہیں، محض اس لیے کہ اس طرح لہجے میں انفرادیت پیدا ہو جائے۔ یہ بہت غلط طریقہ ہے۔ مثلاً احمد بروزن افضل ہے، لیکن اردو میں الف کے فتحہ کی آواز کو ترچھا کر کے خیبر کے وزن پر بولتے ہیں۔ یا محل کے حا پر زبر ہے لیکن ہمارے تلفظ میں زبر کی آواز زیر کی آواز سے مشابہ ہو کر نکلتی ہے۔ ان الفاظ کا یہ اردو والا تلفظ ہی درست ہے۔ جو لوگ قاریانہ انداز سے عربی والا تلفظ ادا کرنے کی کوشش کرتے ہیں وہ نہایت غلط کرتے ہیں اور اپنی جہالت اور کم نظری کا ثبوت دیتے ہیں۔

اسی قبیل سے ہندی کے کچھ افعال ہیں مثلاً بہل گیا، بہک گیا، دہک گیا؛ وغیرہ کہ ان میں ہائے ہوز مفتوح ہے۔ لیکن فتح کا آواز کسرہ سے قریب ہو کر نکلتا ہے۔ قافیے میں ضرور یہ نکل، جھجک وغیرہ کے ساتھ آتے ہیں لیکن اس کو ضرورتِ قافیہ (جس کی مجبوری سے بہت سی باتیں جائز ہو جاتی ہیں) سمجھ کر تلفظ میں وہی اردو والی کیفیت رکھنا چاہیے۔

۶- اساتذہ نے عربی و فارسی الفاظ کے ساتھ دوسری زبانوں کے الفاظ کی (ہندی لفظ کی خاص طور پر) ترکیب جائز نہیں رکھی ہے۔ مثلاً لاچار، لاپتہ، سمجھ دار وغیرہ کو

اصولاً غلط سمجھا گیا اور سمت کاشی، محرم آب رواں، پسر برہمن وغیرہ کو صحیح۔ اصول یہ بنایا گیا کہ جو لفظ علم ہو، یا جس کا بدل اردو میں موجود نہ ہو، ایسے لفظ کے ساتھ اضافت جائز ہے۔ لیکن جب پوچھا جاتا ہے کہ لب سڑک، دیوانہ پن، ڈاک خانہ، پان دان، یکہ بان وغیرہ کا کیا بنے گا تو کہا جاتا ہے کہ ہرچند کہ یہ غلط ہیں لیکن اب ان کو مجبوراً صحیح مان لینا چاہیے کیوں کہ یہ اس حد تک استعمالِ عام میں آچکے ہیں کہ ان کو چھوڑ دینا ممکن نہیں ہے — حالاں کہ اس سے زیادہ مضحکہ خیز بات اور کوئی نہیں ہوسکتی۔ اگر استقصا کیا جائے تو ایسے مہند مرکّبات جو بالعموم رائج ہیں کئی سو ملیں گے۔

اس طرح استثنا کیا ہوا عمر عیار کی زنبیل ہوگئی۔ دراصل اس قاعدے پر اصرار کرنا اور مہند مرکّبات کو زبان سے نکالنا یا ان کو صحیح نہ سمجھنا یہ سب باتیں اس امر پر دلالت کرتی ہیں کہ ایسے حضرات علم اللسان سے زیادہ دل چسپی نہیں رکھتے ہیں، یا پھر وہ کسی خاص محلّہ یا مخصوص محلّوں کی زبان ہی کو زبان سمجھتے ہیں۔ اور اس کا مہمل ہونا عیاں ہے۔

اصول یہ ہونا چاہیے کہ ہر وہ لفظ جس کے ساتھ ترکیب گراں نہ گزرے یعنی لفظی وصوتی اعتبار سے کوئی نامانوس کیفیت نہ پیدا ہوجائے تو اس مرکّب کو صحیح مان لینا چاہیے خواہ وہ کسی زبان کا لفظ ہو۔ اگر آپ ''دردِ گھٹنا'' لکھیں تو یقیناً مضحکہ خیز بات ہوگی۔ اس طرح اگر آپ ''تسلسل غیر منقطع'' لکھیں تو یہ بھی بہ جائے خود قابلِ استہزا ہے۔ مطلب یہ ہے کہ ترکیب خواہ فارسی وعربی الفاظ میں ہو یا فارسی وہندی، یا عربی وہندی میں یا کسی بھی زبان کے الفاظ ہوں اگر ترکیب میں وضاحت ہے تو وہ ترکیب قطعاً جائز ہے۔ میں نے جناب دلؔ شاہ جہاں پوری سے ان کا ایک واقعہ سنا کہ مولانائے موصوف نے ایک بار اپنے استاد امیر مینائی کو ایک غزل بہ غرضِ اصلاح روانہ کی جس میں ایک مصرعہ تھا ''ہم نے نظارہ کیا ہے پس چلمن ان کا''۔ منشی صاحب نے پس چلمن کو قلم زد کردیا اور مصرعے میں اس طرح اصلاح دی

''ہم نے نظارہ کیا ڈال کے چلمن ان کا'' اور حاشیے پر لکھ دیا کہ پس چلمن مہند ترکیب ہے۔ حالاں کہ اگر دیکھا جائے تو مصرع اپنی پہلی شکل میں زیادہ سلیس تھا (مزید لطف کی بات یہ ہے کہ خود منشی صاحب مرحوم نے ایک جگہ لکھا ہے: ''تا سنگ آبیاریِ پارس سے زر بنے۔۔۔ جب تک صدف میں قطرۂ نیساں گہر بنے''۔ پارس مستعملہ معنی میں خالص مہند ہے)۔

بہ ہر حال اب وہ سارے مرکّبات جو سلیس و فصیح ہیں اور آج تک مہندات کے تحت مردود قرار دیے گئے قابلِ قبول ہیں بل کہ ایسے مرکّبات کا مسلسل اضافہ زبان کی وسعت کے لیے ضروری ہے۔

ترکیبِ مہند کے سلسلے میں اتنا عرض کروں کہ خود فارسی میں مہند تراکیب کا استعمال ہوتا رہا ہے۔ اہلِ زبان میں سے کلیم و طغرا کے یہاں بیسیوں مہند ترکیبیں موجود ہیں۔ ہند نژاد فارسی شعرا و نثر نگاروں کے یہاں یہ عام بات تھی۔ صرف ایک ''رقعاتِ عالمگیری'' میں بیسیوں ترکیبیں مل جائیں گی۔ اردو کی ابتدائی منزلوں میں ''بیڑۂ پان'' جیسی ترکیبیں بالعموم مستعمل تھیں۔ ناسخ اور ان کے متبعین نے اس طرف زیادہ سختی کے ساتھ توجہ کی، لیکن وہ بھی ان کا استعمال بالکل نہیں روک سکے۔ اساتذہ سے ہٹ کر اگر دیکھا جائے تو گفتگوے عام میں ایسی تراکیب کی بہتات ملے گی۔ اور یہ ترکیبیں اس طرح جزوِ زبان بن چکی ہیں کہ ان کو ترک کرنا زبان کے ساتھ تمسخر کرنا ہے۔ ذیل میں بعض ایسے مرکّبات درج کرتا ہوں، ان کو دیکھ کر غور کیجیے کہ کیا ان الفاظ پر اضافت مہند کا الزام لگا کر ان کو زبان سے خارج کرنا عقل مندی کا کام ہوگا۔ ملاحظہ ہو۔ ان میں سے بعض ایسے مرکّب ہیں جن میں دونوں اجزا ہندی کے ہیں: ٹکڑ گدا، لنگوٹیا یار، رونی شکل، جیب کترا، گلے باز، منہ زور، دل لگی، دم دار، لاچار، لاپتہ، لاپروا، دیوانہ پن، مسخرہ پن، پاگل پن، سمجھ دار، ٹھیکیدار، پان دان، خاص دان، اگر دان، یکہ بان، مکان دار، گاڑی بان، ڈاک خانہ، لب سڑک، پاگل خانہ، جیل خانہ، باورچی خانہ، تھانے دار، سائنس داں، تار گھر، بجلی گھر، چائے دانی، مچھر دانی، چمک دار، بے دھڑک، بے جھجک، ڈھلمل یقین،

تابعدار، ہری چگ، چوکیدار، لٹھ باز، کدوکش، پری چھم، دھاردار، گھڑدوڑ، گھڑچڑھا، دل جلا، گرہ کٹ، بٹیر باز، مرغ باز، تیتر باز، پانی دار، دھوکے باز، چال باز، کفن کھسوٹ، لائسنس دار، بارود خانہ، من چلا، کرایۂ مکان، فوق البھڑک، زرق برق۔

اب چند ایسی ترکیبیں دیکھیے جن میں حد درجہ سبک پن، لطافت اور خوب صورتی ہے اور ان کے استعمال سے ادائے مفہوم میں نہایت آسانی ہوتی ہے۔ یہ ترکیبیں بول چال سے زیادہ ادبی دائرے سے متعلق ہیں۔

فریبِ شکریہ، کیفِ رومان، غلطی ہائے مضامین، احوالِ غربت، معیارِ تنقید، مینارِ منزل، سزائے واجبی، تبدیلیِ فطرت، وجیہ وشکیل، راجگانِ ہند، مدخولۂ گورنمنٹ، پسِ چلمن، موسمِ برسات، لیلائے سول سروس، رنگ پان، تقریبِ شادی، عزت و وقعت، شانِ بادشاہت، دوستی ویگانگت، تعمیلِ حکم، غرور وتمکنت، احسانِ سرپرستی، خوفِ تردید، طرح دار۔

ان میں سے کس ترکیب کو نکالا جاسکتا ہے۔ معیارِ تنقید کے بجائے معیارِ نقد یا معیارِ انتقاد کہیے تو محسوس ہوگا کہ کچھ بھول گئے ہیں۔ غالبؔ کے مصرع "غلطی ہائے مضامین مت پوچھ" میں غلطی نکال کر غلط ہائے مضامین پڑھیے تو معلوم ہوگا کہ زبان بگڑ گئی ہے۔ سمجھ دار کی جگہ فہم دار یا عقل دار بولیے تو لوگ منہ دیکھنے لگیں گے۔ لبِ سڑک چھوڑ کر لبِ شاہراہ کہیے تو ساتھ ساتھ اس کا ترجمہ بھی کرنا پڑے گا۔ ڈاک خانہ کے بجائے دارالترسیل یا بیت المکاتیب کہیے تو لوگوں کو خرابیِ دماغ کا شبہ ہوگا۔ یہ چند مثالیں تھیں۔ تفحص کیا جائے تو ایک طویل فہرست تیار ہوسکتی ہے۔

غرض ہم کو یہ بات مان لینی چاہیے کہ اضافتِ مہند غلط نہیں ہے اور ہر لفظ خواہ وہ کسی زبان کا ہو، اس کو کسی بھی لفظ سے مرکّب کیا جاسکتا ہے۔ بس یہ بات پیشِ نظر رہے کہ ترکیب میں غرابت وثقالت نہ ہو۔

ان چند قاعدوں کو بیان کرنے کے بعد مذکورۂ بالا تقسیمِ الفاظ کے تحت اسی ترتیب کے ساتھ الفاظ کی فہرست پیش کرتا ہوں۔ اس سلسلے میں ایک بات کو پیشِ نظر رکھنا بہت

ضروری ہے، وہ یہ کہ الفاظ کی حرکات کے تعین میں قیاس نہیں کیا جاسکتا۔ یعنی اگر ایک لفظ ایک طرح مستعمل ہے تو ضروری نہیں ہے کہ اس وزن کے دوسرے الفاظ کو اس پر قیاس کر کے ان پر بھی وہی حکم نافذ کیا جائے۔ لفظ کی حرکت کا تعین استعمال عام پر مبنی ہے۔ اور استعمال عام قواعد سے بے نیاز ہوتا ہے۔ اس کو بعد میں تعینات کے پھیر میں لایا جاتا ہے، مثلاً تہلکہ، محکمہ، تجربہ، کہ دراصل یہ الفاظ بہ سکونِ حرفِ دوم ہیں لیکن ان کو بہ فتحِ حرفِ دوم بھی استعمال کیا جاتا ہے۔ لیکن ان کے ہم وزن دوسرے الفاظ کو ان پر قیاس نہیں کیا جاسکتا اور یہ نہیں کہا جاسکتا کہ تجزیہ، تقفیہ، تہدیہ، تذکرہ وغیرہ بھی بہ فتحِ حرفِ ثانی صحیح ہیں۔ حالاں کہ وزن و نوعیت کے اعتبار سے یہ سب الفاظ ایک سے ہیں۔ نیز یہ کہ الفاظ کی یہ فہرست قطعی اور مکمّل نہیں ہے۔ بہت سے ایسے الفاظ ہوں گے جو رہ گئے ہوں گے اور یہ کوئی تعجب کی بات نہیں۔ اس بنا سپتی دور میں جب کہ سکون و فرصت عنقا ہے، اتنا بڑا کام ایک شخص کے بس کا بھی نہیں ہے۔ میں اربابِ توفیق کو مخاطب کرتا ہوں کہ وہ اس ضمن میں مزید تفحص سے کام لے کر ایک مکمّل فہرست تیار کرنے کی کوشش کریں۔ اب آپ الفاظ ملاحظہ کیجیے:

الفاظ قسمِ اوّل جزو (الف)

(قسمِ اوّل جزو الف میں ایسے الفاظ شامل ہیں جن کی لُغات میں دو حرکات درج ہیں لیکن اردو میں صرف ایک حرکت مستعمل ہے۔ ان کو صرف مستعملہ حرکت ہی کے ساتھ استعمال کرنا چاہیے اور ان کی اصلی حرکت کو قطعاً ترک کر دینا چاہیے۔ مثلاً عنوان کہ دراصل بہ کسرو بہ فتحِ عین ہے۔ اردو میں صرف بہ ضمِ عین مستعمل ہے، اس لیے اب اس کی حرکت اولیں ساقط ہیں۔ اگر کوئی شخص اس کو بہ کسرِ عین استعمال کرے گا تو اردو کے اعتبار سے وہ بالکل غلط ہوگا۔)

کفن	لباسِ میت	عربی میں بہ فتحِ فا ہے۔ فارسی میں بہ سکونِ فا بھی استعمال ہوا ہے۔ "ازلۂ حیض خواہرت کفن کند" شفائی)۔ اردو میں صرف

		بہ فتحِ فا ہے۔
نفرت	ضد محبت	لُغت میں بہ فتح و بہ کسرِ نون بہ ہر دو طور ہے۔ اردو میں صرف بہ فتحِ نون مستعمل ہے۔
نیزہ	بھالا	فارسی لُغات میں اس کو عموماً بالفتح لکھا ہے۔ البتہ غیاث میں لکھا ہے کہ "بالکسر شہرت دارد"۔ اردو میں صرف بالکسر بولتے ہیں اور یہی صحیح ہے۔
ہجر	جدائی	عربی میں بہ فتحِ ہا ہے۔ فارسی لغات میں بھی اس کا فتحہ مذکور ہے۔ نیز ایرانی شعرا نے اس کو ہمیشہ فجر وغیرہ کے قافیے میں استعمال کیا ہے۔ صرف صاحبِ ازاحۃ الاغلاط نے لکھا ہے کہ "اما از خیلے اہلِ ایران مسموع شود کہ محاورۂ فصحاے پارس ہجر بالکسر ست"۔ اردو میں صرف بہ کسرِ ہا مستعمل ہے۔
یوسف	پیغمبر معروف	لُغات میں سین مفتوح، مکسور، مضموم؛ تینوں طرح ہیں لیکن اردو والے اس رنگارنگی سے ناآشنا ہیں۔ وہ صرف بہ ضمِ سین بولتے ہیں۔
نثار	نچھاور کرنا	عربی میں بہ کسرِ نون کے معنی ہیں نچھاور کرنا اور یہ مصدر ہے۔ اور بہ ضمِ نون کے معنی ہیں وہ چیز جو نچھاور کیا جائے (صراح)۔ فارسی میں یہ صرف اسم مفعول کے معنی میں آتا ہے۔ مصدر بنانے کے لیے کسی صلے کا اضافہ کرتے ہیں۔ مثلاً نثار کردن، اردو میں فارسی ہی کے طریقے پر صرف بالکسر آتا ہے۔
شمشاد	سرو کی ایک قسم	فارسی لُغات میں اس کی متعدّد حرکات درج ہیں۔ خان آرزو نے بہ کسرِ اوّل لکھا ہے (حسبِ روایت غیاث) برہان، جہانگیری، فرہنگِ عامرہ میں بہ فتح و بہ کسرِ اوّل دونوں طرح

		لکھا ہے۔ بہارِ عجم میں صرف بالکسر لکھا ہے۔ اردو والے صرف بہ فتحِ شین استعمال کرتے ہیں۔
قلعہ	معروف	قلعے میں اصلاً لام ساکن ہے۔ لیکن اردو میں عام طور پر لام کو مفتوح کر کے عین و ہا کو ساکن کر دیتے ہیں۔ لُغت میں قاف مفتوح بھی ہے اور مکسور بھی۔ اردو میں صرف قاف مکسور و لام مفتوح و عین و ہاے مخلوط مستعمل ہے اور لُغت والا تلفظ ہماری زبان پر بے حد گراں گزرتا ہے۔
کرشمہ	معروف	فارسی لغات میں اس کو بہ کسرِ ہر دو حروفِ اوّل، بہ فتحِ اوّل و کسرِ ثانی، بہ فتح ہر دو حروفِ اوّل، تینوں طرح لکھا ہے۔ اردو میں صرف بہ فتحتین درست ہے۔
دُرہ	کوڑا	عربی میں بہ کسرِ حرفِ اوّل تازیانے کے معنی میں آتا ہے اور بہ ضمِ اوّل کے معنی ہیں "مروادی بزرگ" فارسی میں تازیانے کے معنی میں بہ ضمِ اوّل بولتے ہیں (بہارِ عجم)۔ اردو میں بھی بہ ضمِ اوّل مستعمل ہے۔
دماغ	؍؍	عربی میں بہ کسرِ دال ہے۔ فارسی میں دال مفتوح ہے (منتخب، بہارِ عجم)۔ اردو میں صرف بہ کسرِ دال بولتے ہیں۔
رعشہ	کپکپاہٹ نام مرض	عربی میں یہ مصدر بھی ہے اور اسم بھی یعنی اس کے معنی لرزیدن اور لرزیدہ دونوں آتے ہیں۔ اردو میں صرف اسم کے مفہوم میں بہ فتحِ حرفِ اوّل ہے۔
سبق	درس	عربی میں بہ سکونِ با کے معنی ہیں "آگے نکل جانا" اور بہ فتحِ با کے معنی ہیں "درس" وغیرہ۔ لیکن فارسی میں دونوں معنی کے لیے بہ سکونِ با بھی آتا ہے (بہارِ عجم)۔ اردو میں یہ صرف

		ایک معنی میں مستعمل ہے (درس) اور اس معنی کے لیے یہ بہ فتحِ با آتا ہے۔ آگے نکل جانے یا بازی لے جانے کے معنی میں سبقت بولتے ہیں۔
سپاس	شکر	فارسی میں بہ کسرِ سین و بہ ضمِ سین دونوں طرح مستعمل ہے۔ اردو میں صرف بہ کسرِ سین بولتے ہیں۔
فراق	جدائی	عربی میں بالکسر مصدر ہے جس کے معنی ہیں "از ہم دگر جدا شدن" اور بہ فتح بہ طورِ اسم جدائی کے معنی میں آتا ہے۔ اردو میں صرف بالکسر اسم کے معنی میں مستعمل ہے۔
نرخ	بھاؤ	فارسی میں اس کی دو حرکتیں ہیں: بہ کسرِ نون و بہ فتحِ نون۔ اردو میں صرف بہ کسرِ نون آتا ہے۔
مقصد	مدّعا	یہ دسوں لفظ عربی میں بہ کسرِ حرفِ ثالث ہیں۔ لیکن اردو میں یہ صرف بہ فتحِ حرفِ ثالث مستعمل ہیں۔
مصرف	جاے صرف	ان میں سے مقصد و منصب میں اہلِ فارس نے تصرف کیا ہے یعنی ان کو بہ فتحِ حرفِ ثالث استعمال کیا ہے۔ باقی الفاظ کے متعلق اشعار یا فارسی لغات میں کوئی تصرف نظر سے نہیں گزرا۔
مطلع	شعرِ اول غزل	
مقطع	شعرِ آخر غزل	
مرجع	جاے رجوع	بہر تقدیر اردو میں کسرہ ثقیل معلوم ہوا اس لیے یہ سب الفاظ صرف بالفتح حرفِ ثالث مستعمل ہیں۔ منصب کے متعلق غیاث و ازاحۃ الاغلاط میں تصریح ہے کہ یہ بالفتح متصرف فیہ ہے۔ ازاحۃ میں صائب و جلال اسیر کی اسناد بھی مندرج ہیں۔ البتہ مقصد کے متعلق کسی لغت نے تصرف کا ذکر نہیں کیا ہے۔ ہاں نظیری نے ایک جگہ مفتوح استعمال کیا ہے:
منصب	مرتبہ	
میّت	مردہ	
سیّد	سردار	
جیّد	نیا، مضبوط	
نیر	روشن، سورج	

صفا از عقدۂ دل ہاست آں زلف مقعد را
بحمد اللہ کہ ریشے ہست با مطلق مقید را
بہ مسکن بستر از پہلوے گرمش سر دناگشتہ
کند طے بر براق معرفت اقصاے مقصد را (نظیری)

عشوہ	ناز، انداز	عربی میں بہ ہر سہ حرکات حرفِ اوّل ہے اور اس کے معنی ہیں ''کار پوشیدہ کردن، آتشے کہ بہ شب دیدہ شود، تاریکی میاں شب'' (منتخب، صراح)۔ فارسی میں بہ طورِ مجاز ناز و انداز کے مفہوم میں مستعمل ہے اور حرفِ اوّل مکسور ہے (بہارِ عجم)۔ اردو میں فارسی تصرف کے مطابق ناز و انداز کے معنی میں بہ کسرِ اوّل مستعمل ہے۔
جلوہ	دیدار	عربی میں بہ کسرِ اوّل و بہ فتحِ اوّل دونوں طرح آتا ہے، لیکن معنی میں تھوڑا سا فرق ہے۔ بہ فتحِ جیم کے معنی ہیں ''نمودن و عرض کردن خود را بہ کسے''۔ اور بالکسر کے معنی ہیں ''بہ نوعِ خاص خود را نمودن بہ کسے'' جیسا کہ غیاث میں مدار الافاضل اور کشف اللغات کے حوالے سے درج ہے۔ فارسی میں یہ کوئی امتیاز نہیں۔ وہاں صرف بالفتح مستعمل ہے (بہارِ عجم)۔ اردو میں بھی صرف بالفتح رائج ہے۔
قالب	سانچہ	عربی میں بہ کسرِ لام کے معنی ہیں ''برگرداننده''۔ سانچے کے معنی میں بہ فتحِ لام آتا ہے، لیکن منتخب میں اس معنی میں بہ کسرِ لام بھی درج ہے۔ فارسی میں بہ کسرِ لام و فتحِ لام دونوں طرح صرف سانچے یا بدن کے معنی میں ہے۔ اردو میں صرف بہ کسرِ لام سانچے کے لیے آتا ہے۔

برقع	معروف	عربی میں بہ ضمِ با و قاف، بہ فتحِ با و قاف، بہ ضمِ با و فتحِ قاف، تینوں طرح آتا ہے۔ اردو میں صرف بہ ضمِ با و فتحِ قاف مستعمل ہے۔
معدہ	؍؍	عربی میں اس کی دو حرکات ہیں: کسرِ میم و سکونِ عین، فتحِ میم و کسرِ عین۔ اردو میں صرف بہ کسرِ میم و سکونِ عین مستعمل ہے۔
غرق	ڈوبنا	عربی میں بہ فتحتین اور بہ فتحِ اوّل و سکونِ ثانی دونوں طرح آتا ہے۔ اردو میں صرف بہ فتحِ اوّل و سکونِ ثانی ہے۔
نوشتہ	لکھا ہوا	فارسی لفظ ہے اور فارسی لغات میں اس کی مختلف حرکات درج ہیں۔ بہ کسرِ اوّل، بہ ضمِ اوّل، بہ فتحتین، بہ فتحِ اوّل و کسرِ دوم۔ اردو میں صرف بہ فتحِ اوّل و کسرِ ثانی رائج ہے۔
حرکت ظلمت عظمت	حرکات ظلمات	یہ الفاظ اصلاً بہ فتحِ حرفِ ثانی ہیں۔ ظلمت کے سوا، کہ یہ عربی میں بہ فتحِ حرفِ ثانی و بہ سکونِ حرفِ ثانی دونوں طرح ہے۔ البتہ اس کی جمع ظلمات صرف بہ فتحِ حرفِ ثانی ہے۔ فارسی شعرا نے یہ سارے الفاظ بہ سکونِ حرفِ ثانی بھی استعمال کیے ہیں۔ اردو میں یہ الفاظ عام بول چال میں صرف بہ سکونِ حرفِ ثانی رائج ہیں۔ البتہ شعرا نے بعض جگہ بہ فتحِ حرفِ ثانی بھی استعمال کیا ہے لیکن یہ استعمال صرف شعر کی حد تک محدود ہے۔ گفتگو پر اس کا کوئی اثر نہیں ہے اور یہ ضرورتِ شعری کے حکم میں آجاتا ہے۔ ان الفاظ میں سے حرکت کے اصل معنی کے علاوہ ایک دوسرے معنی بھی ہیں جو صرف اردو سے متعلق ہیں یعنی کار ناشائستہ ان معنی میں صرف بہ سکونِ را ہے۔

جدّہ	نام شہر	عربی میں شہر کے معنی میں بہ ضمِ جَ ہے۔ بہ فتحِ جیم کے معنی ہیں وادی، لیکن اردو میں دونوں معنی کے لیے بہ فتحِ حرفِ اوّل مستعمل ہے۔
سفید		لُغت میں بہ فتحِ اوّل و بہ کسرِ اوّل دونوں طرح مذکور ہے۔ اردو میں صرف بہ فتحِ اوّل ہے۔ لکھنؤ میں اس کا ایک اور تلفظ بھی رائج ہے یعنی بہ ضمِ سین و فتحِ فا۔ میرے خیال میں دونوں تلفظ ٹھیک ہیں۔ جو جس طرح چاہے بولے۔
دروغ	جھوٹ	فارسی لُغات میں بہ ضمِ اوّل و ثانی اور بہ فتحِ اوّل وضمِ ثانی دونوں طرح درج ہے۔ اردو میں صرف بہ فتحِ دال وضمِ را مستعمل ہے نیز فارسی میں واو معروف ہے، اردو میں مجہول۔
شگوفہ	کلی	اصل میں یہ بہ کافِ عربی تھا، مرورِ ایام سے بہ کافِ فارسی ہوگیا۔ اردو میں شروع ہی سے بہ کافِ فارسی ہے۔
فاختہ	مشہور پرندہ	عربی میں خا مکسور ہے۔ فارسی میں بہ سکونِ خا مستعمل، یہی حال اردو میں ہے۔
قبضہ		اس کے دو معنی ہیں: دستہ چاقو وغیرہ کا، تصرف کسی چیز پر۔ دونوں معنی کے لیے عربی میں بہ ضمِ اوّل بھی ہے (منتخب) اور بہ فتحِ اوّل بھی (صراح)۔ اردو میں حرف بہ فتحِ اوّل مستعمل ہے۔
ہندسہ	نام علم، گنتی	لُغات بہ فتحِ حرفِ اوّل و بہ کسر دونوں طرح مذکور ہے۔ بیش تر فارسی و عربی لُغات میں صرف بہ فتحِ اوّل ہے۔ صرف برہانِ قاطع میں بہ کسرِ اوّل درج ہے۔ اردو میں بھی بہ کسرِ اوّل رائج ہے۔
بشارت	خوشخبری	عربی میں بہ کسرِ با و ضمِ با، بہ کسرِ با بہ ہر سہ طور صحیح ہے۔ اردو میں صرف بہ فتحِ با مستعمل ہے۔

رشوت		عربی لُغات میں رَا پر زیر ہے اور پیش بھی۔ اردو میں رَا مکسور ہے۔
رضا	خوشنودی	رضاء مع ہمزۂ آخر و مد عربی میں اسم ہے جس کے معنی ہیں خوشنودی۔ نیز اسم ہی کے معنی میں بہ ضمِ رَا بھی ہے (صراح) اور رضی بہ کسرِ رَا مع یے مقصورہ مصدر ہے۔ "خوشنود شدن" لیکن منتخب میں رضی مع یاے مقصورہ بہ فتحِ رَا بہ معنی خوشنودی درج ہے۔ بہر تقدیر اہلِ فارس نے اس کی یا الف سے بدل کر رضا بہ معنی اسم و مصدر ہر دو بنالیا۔ البتہ رَا کا کسرہ بھی باقی رہا اور فتحہ بھی لیکن اسم و مصدر کا امتیاز ختم ہوگیا۔ اردو میں یہ سارے امتیازات ختم ہوگئے۔ صرف رضا بہ فتحِ رَا خوشنودی کے معنی میں مستعمل ہے۔
نسرین	مشہور پھول	فارسی میں نون مکسور بھی ہے اور مفتوح بھی۔ اردو میں صرف فتحہ رائج ہے۔
بنفشہ	دواے معروف	لُغات میں اس کی کئی حرکات درج ہیں۔ بہ ضمِ اوّل و ثانی، بہ فتحِ اوّل و ضمِ ثانی، بہ فتحِ اوّل و ثانی۔ اردو میں آخری حرکت یعنی بہ فتحِ بَا و نون مستعمل ہے۔
وکالت		اردو میں یہ بہ فتحِ اوّل و بہ کسرِ اوّل دونوں طرح ہے۔ اردو میں صرف بہ فتحِ حرفِ اوّل مستعمل ہے۔
بیگم		ترکی لفظ ہے۔ بہ ضمِ حرفِ ثالث۔ غیاث میں بہ کسرِ ثالث بھی درج ہے۔ فرہنگِ عامرہ میں فتحہ و کسرہ دونوں حرکات درج ہیں۔ بہرحال اردو میں صرف بہ فتحِ گاف مستعمل ہے۔ اس سلسلے میں آتش کا مشہور لطیفہ بھی یاد رکھنے کے قابل ہے۔

ایزد	خدا	فارسی لُغات میں اِس کو صرف بہ کسرِ زا لکھا ہے، لیکن ازاحۃ الاغلاط میں لکھا ہے کہ اہلِ فارس کے لہجے میں بہ فتحِ زا ہے۔ نیز فارسی شعرا نے بھی اس کو کہیں کہیں بہ فتحِ زا استعمال کیا ہے جس کی سند میں نظامی و غالب کے دو شعر درج کیے ہیں۔ بہر حال اردو میں زا مفتوح ہے۔
مصحف	قرآنِ پاک	عربی میں اس کے لفظی معنی ہیں "چیزے کہ در رسالہا جمع کردہ شود"۔ وہیں سے بہ طورِ مجاز قرآن پاک کے معنی میں مستعمل ہے۔ عربی میں اس پر دو حرکات آتی ہیں ضمِ میم و کسرۂ میم۔ اردو میں بعض لوگ اس کو بہ فتحِ میم بولتے ہیں اور بعض بہ ضمِ میم۔ دونوں رائج ہیں اس لیے دونوں صحیح ہیں۔ البتہ بہ کسرِ میم اردو میں رائج نہیں ہوسکا۔
مشک		میم پر پیش بھی ہے اور زیر بھی۔ اردو میں صرف پیش مستعمل ہے۔ فارسی میں اہلِ ماوراء النہر اس کو بہ ضمِ اوّل بولتے ہیں اور اہلِ فارس بہ کسرِ اوّل۔ تعریب کے نتیجے میں شین، سین مہملہ سے بدل گیا اور میم مکسور ہوگیا۔
مستقر	ٹھہرنے کی جگہ	عربی میں را مشہور ہے، فارسی میں مخفف، اردو میں بھی بہ تخفیفِ را مستعمل ہے۔
مژدہ	خوش خبری	فارسی میں بہ ضمِ اوّل بھی ہے اور بہ کسرِ اوّل بھی۔ اردو میں صرف بہ ضمِ اوّل رائج ہے۔
مژگاں	پلکیں	یہ دراصل مژہ کی جمع ہے۔ میم مضموم بھی ہے اور مکسور بھی۔ اسی طرح زائے فارسی دراصل مفتوح تھی۔ چشمت بہ دامن مژگاں برکبابِ دل آتش زدہ کہ بالِ سمندر شکستہ است (مسیح کاشی)

		لیکن استعمالِ عام میں بہ سکونِ ثآ ہوگیا۔ اردو میں صرف بہ کسرِ اوّل وسکونِ ثانی مستعمل ہے۔
مدہوش	وارفتہ	فارسی میں واو معروف ہے۔ اردو میں مجہول بولتے ہیں۔
غوطہ	ڈبکی	فارسی میں واو معروف ہے۔ اردو میں مجہول بولتے ہیں۔
قرآن	کلامِ الٰہی	عربی میں مع مد بروزن فرقان ہے۔ فارسی میں متصرف ہوکر بغیر مد بروزن مکان بھی استعمال ہوا ہے۔ قاآنی کا مصرع ہے: ''بہ نشست وقرآں خواند وجنباند ہمی سر''۔ اردو میں بھی کہیں کہیں بغیر مد آیا ہے۔ میر کا شعر ہے: مت مانیو کہ ہوگا یہ بیدرد اہلِ دیں گر آوے شیخ پہن کے جامہ قرآن کا میری راے میں اصل لفظ کے ساتھ ساتھ اس کی یہ صورت بھی رائج ہونا چاہیے کیوں کہ عام بول چال میں (خصوصاً گھریلو لڑائی میں) بہت سے لوگ اس کو اس طرح بولتے ہیں۔
صندوق	بکس	عربی میں بہ فتحِ حرفِ اوّل و بہ ضمِ حرف اوّل دونوں طرح ہے۔ نیز عربی ہی میں اس کا ایک املا اور بھی ہے۔ یعنی ص کی جگہ سین مہملہ اور دال کی جگہ زاے معجمہ۔ اردو میں صرف بہ فتحِ صاد مستعمل ہے۔
نوکر	ملازم	فارسی کی بیش تر لغات میں بہ ضمِ نون و واو مجہول ہے۔ بعض میں بہ فتحِ نون۔ اردو میں صرف بہ فتحِ حرفِ اوّل و واو مجہول مستعمل ہے۔
ہذیان	بے ہودہ بکنا	عربی میں بہ فتحِ ذال ہے۔ اہلِ فارس نے تفریس کے قاعدے سے ذال کو ساکن کرلیا ہے۔ اردو میں بھی سکون ہی مستعمل ہے۔

نوالہ	لقمہ	غیاث میں مختلف حوالوں سے بہ فتحِ اوّل و بہ کسرِ اوّل بہ ہر دو طور مندرج ہے۔ اردو میں صرف بہ کسرِ اوّل رائج ہے۔
نوید	خوش خبری	فارسی میں اس کی دو حرکتیں۔ حرفِ اوّل مضموم، ثانی مکسور و یاے مجہول (جہانگیری) حرفِ اول مفتوح، ثانی مکسور و یاے مجہول (بہارِ عجم)۔ اردو میں بہ فتحِ نون و کسرِ ثانی و یاے مجہول مستعمل ہے۔
میوہ	پھل	بہ فتحِ اوّل بھی ہے اور بہ کسرِ اوّل بھی۔ یہ فارسی لفظ ہے۔ فارسی میں اس کی مشہور حرکت فتحِ میم ہے۔ البتہ بعض نے بہ کسرِ میم لکھا ہے۔ اردو میں صرف بہ کسرِ میم رائج ہے۔
پریشان		فارسی لُغات میں اس کی دو حرکات ہیں۔ بہ کسرِ حرفِ اوّل و ثانی۔ بہ فتحِ اوّل و کسرِ ثانی (برہان، بہارِ عجم، جہانگیری) البتہ یا معروف ہے۔ اردو میں بہ فتحِ حرفِ اوّل و کسرِ ثانی و یاے مجہول ہے۔
سفال	مٹی کا برتن	فارسی میں بہ ضمِ سین بھی اور بہ کسرِ سین بھی۔ عربی میں بہ فتحِ سین کے معنی ہیں پستی۔ معنی معروف (یعنی ظرف گلی) میں یہ مفرس ہے۔ وہیں سے ان معنی میں اردو میں آیا۔ البتہ اردو میں صرف بہ کسرِ اوّل رائج ہے۔
سوغات	تحفہ	اس لفظ کے متعلق اختلاف ہے کہ یہ عربی ہے یا ترکی۔ صراح و منتخب میں سوغ بہ فتحِ اوّل بہ معنی "رواں کردن عطا" درج ہے جس سے عربی الاصل ہونے کے ساتھ ساتھ بہ فتحِ اوّل معلوم ہوتا ہے۔ لیکن موید الفضلا میں اس کو ترکی لکھا ہے۔ غیاث میں مدار الافاضل کے حوالے سے لکھا ہے کہ یہ بہ ضمِ اوّل ترکی ہے۔ بہارِ عجم میں صرف فتحہ مذکورہ ہے۔ جہانگیری میں اس لفظ کا ذکر ہی نہیں ہے۔ بہ ہر تقدیر اردو میں بہ فتحِ حرفِ اوّل و واوِ مجہول مستعمل ہے۔

شطرنج	مشہور کھیل	یہ کھیل ہندی نژاد ہے، اسی لیے ہندی میں اس کو سترنگ، شترنگ یا چترنگ کہتے تھے۔ اسی سترنگ یا شترنگ سے فارسی میں یہ شترنج ہوا بہ فتحِ شین۔ وہاں سے جب عربی میں پہنچا تو یہ قاعدۂ تعریب شین کا فتحہ کسرہ سے بدل گیا اور ت، ط بن گئی۔ اس طرح وہ عربی شکل و صورت اختیار کر گیا۔ اردو میں اس کو بہ فتحِ شین مع طا استعمال کرتے ہیں۔
صدق	سچائی	عربی میں بہ فتحِ اوّل بھی ہے اور بہ کسرِ اوّل بھی۔ اردو میں صرف بہ کسرِ حرفِ اوّل مستعمل ہے۔
عنوان		عربی میں حرفِ اوّل مضموم بھی ہے اور مکسور بھی۔ اردو میں صرف بہ ضمِ عین بولتے ہیں۔
عنایت	مہربانی	یہ، بھی بہ کسر و بہ فتحِ عین دونوں طرح ہے۔ اردو میں صرف کسرہ مقبول ہے۔
شکوہ	شکایت	عربی میں اس کا صحیح املا شکوئ بہ فتحِ شین ہے۔ فارس والوں نے یائے آخر کو ہائے ہوز سے بدل کر شکوہ کر لیا لیکن فتحہ قائم رہا۔ اردو میں آکر شین کا فتحہ کسرے سے بدل گیا۔ اسی سے روزمرہ کے طور پر "شکوہ شکایت" مستعمل ہے۔ اگر اس کو بالفتح پڑھا جائے تو خواہ مخواہ بُرا معلوم ہوگا۔
ایوان		فارسی میں الف پر فتحہ تھا۔ تعریب کے سبب سے فتحہ کسرہ سے بدل گیا۔ اس طرح عربی لغات میں بہ کسرِ الف ہو گیا۔ اردو والے صرف زبر استعمال کرتے ہیں۔
پژمردہ	مرجھایا ہوا	فارسی میں حرفِ اوّل مفتوح و مکسور دونوں طرح ہے۔ اردو میں صرف مفتوح پسندیدہ ہے۔

وداع رواج خراج وقار		یہ چاروں لفظ عربی میں دراصل بہ فتحِ حرفِ اوّل ہیں۔ ایرانیوں کا اصول ہے کہ عربی کے بہت سے وہ الفاظ جو فعال کے وزن پر ہیں ان کو وہ بہ کسرِ اوّل بولتے ہیں۔ اس طرح یہ مذکورۂ بالا چاروں لفظ فارسی میں بہ کسرِ اوّل رائج ہوئے۔ لیکن چوں کہ یہ بات گفتگو تک محدود رہی اور قافیہ سے ان کے حروف اولیں کی حرکات کا کوئی تعلق ہے نہیں اس لیے لُغات میں ان کی اس حرکت (کسرہ) کی طرف دھیان نہیں دیا گیا۔ صرف غیاث میں بہ کسرِ اوّل مستعمل فارسیاں لکھا ہے۔ اردو خراج رواج اور وقار صرف بہ کسرِ اوّل مستعمل ہیں۔ البتہ وداع بہ کسرو بہ فتح دونوں طرح مستعمل ہے۔
جنازہ		عربی میں اس کے دو معنی ہیں: مردہ، اور تابوت مردہ، یا وہ تختہ جس پر مردہ رکھا ہوا ہو۔ دونوں معنی میں بہ کسرِ جیم بھی ہے اور بہ فتحِ جیم بھی۔ فارسی میں بھی اس کی یہی صورت رہی یعنی دونوں حرکات اور دونوں معنی رائج رہے۔ اردو میں صرف تابوت کے معنی میں بہ فتحِ جیم مستعمل ہے۔
چراغ		فارسی لُغات میں حرفِ اوّل مکسور و مفتوح دونوں طرح ہے۔ اردو میں صرف کسرہ رائج ہے۔
خوگر	عادی	فارسی لُغات میں مختلف فیہ ہے۔ کچھ اربابِ لُغت نے خوگیر کا مخفف مان کر بہ کسرِ گاف لکھا ہے اور بعض نے خوگار کا مخفف مان کر بہ فتحِ گاف۔ اردو میں صرف بہ فتحِ گاف رائج ہے۔
بیابان	صحرا	بعض اربابِ لُغت نے اس کو بہ فتحِ اوّل لکھا ہے لیکن کچھ لوگ کہتے ہیں کہ یہ بے آباں کا مخفف ہے، اس لیے صحیح بہ کسرِ اوّل ہے۔ اردو میں کسی اختلاف کے بغیر بہ کسرِ اوّل بولا جاتا ہے۔

توشک	بچھونا	ترکی میں اصلاً بہ سکونِ شین ہے (فرہنگِ عامرہ)۔ اردو میں بہ اظہارِ واو اور فتحہ شین مستعمل ہے۔
جمعہ		عربی میں مختلف فیہ ہے۔ منتخب میں بہ ضم و بہ ضمتین دونوں طرح ہے۔ فارسی شعرا نے بالعموم بہ سکونِ میم استعمال کیا ہے۔ ''جمعہ بہ مکتب آورد طفل گریز پائے را'' (نظیری)۔ اردو میں یہ بالعموم بروزن فعل استعمال ہوتا ہے یعنی قلعہ کی طرح میم اور عین مخلوط ہوکر مفتوح ہوجاتے ہیں۔ نظم میں بالضرورت بہ سکونِ میم استعمال ہوسکتا ہے لیکن گفتگو میں قلعہ کی طرح میم و عین و ہا مخلوط التلفظ ہوجائیں گے۔
آذر	آگ	فارسی میں ذال مفتوح بھی ہے مضموم بھی۔ دال مہملہ بھی آتا ہے۔ بیش تر اربابِ لغت نے اس کو بہ ضمِ ذال لکھا ہے، لیکن فارسی شعرا نے عموماً بالفتح استعمال کیا ہے۔ بدر چاچ، غالب وغیرہ۔ کے یہاں اس کی کافی مثالیں ملتی ہیں۔ نیز بہ فتحِ ذال فارسی میں آگ کے علاوہ دوسرے معنی میں بھی آتا ہے۔ اردو میں صرف بہ فتحِ ذال آگ کے معنی میں رائج ہے۔
بلور	مشہور پتھر	فارسی میں اس کی مختلف حرکات ہیں۔ لام مشدّد بھی ہے مخفف بھی۔ لام کو پیش بھی ہے زیر بھی۔ اسی طرح با مکسور، مضموم، مفتوح، بہ ہر سہ طور ہے۔ اردو میں عام طور پر اس کو بہ کسرِ با و لام مشدّد و مفتوح بولتے ہیں۔ البتہ قافیے میں کہیں کہیں بہ ضمِ لام بھی آجاتا ہے۔ جوش کا شعر ہے: دام اِک مٹی کے کوزے کے ہیں سو جام بلور اک دیا جو بیچتا ہے مانگتا ہے شمع طور
آخر		عربی میں بہ فتحِ خا کے معنی ہیں (دیگر) اور بہ کسرِ خا کے معنی ہیں

		ثانی۔ یعنی ضد اوّل۔ اردو میں صرف بہ کسرِ خا آتا ہے اور اس کا محلِ استعمال یہ ہے: آخری شخص بھی چلا گیا، آخر تم کب جاؤ گے، بزم آخر ہوئی، یعنی ختم ہوئی۔ یہ آخری معنی فارسی سے ماخوذ ہیں۔ فارسی میں اس لفظ کا مفہوم انجام یا انتہا بھی ہے۔ ''آخرے نیست تمنائے سروساماں را''۔۔۔ ''آخر کار نہ پیدا ست کہ درتن فرد''۔
خطمی	دوا	لُغت میں حرفِ اوّل مفتوح و مکسور دونوں طرح ہے۔ اردو میں صرف فتحہ مقبول ہے۔
خصوصیت		عربی میں خا مفتوح و مضموم دونوں طرح ہے۔ اردو میں صرف ضمہ پسندیدہ ہے۔
دیوان	مجموعۂ نظم	عربی لُغات میں بالکسر و بالفتح دونوں طرح ہے۔ اردو میں صرف بالکسر رائج ہے۔
مسجد		عربی میں جیم پر فتحہ بھی ہے اور کسرہ بھی۔ اردو میں صرف کسرہ مستعمل ہے۔
مسکین	غریب	عربی میں میم مفتوح و مکسور دونوں طرح ہے (منتخب)۔ اردو میں صرف میم مکسور صحیح ہے۔
اسوہ	وہ امر نیک جس کی پیروی کی جائے	عربی میں الف مکسور و مفتوح دونوں طرح ہے۔ اردو والے اس کے بجائے الف مضموم بولتے ہیں۔

الفاظ قسمِ اوّل جزو (ب)

(یعنی ایسے الفاظ جن کی لُغت میں بھی وہ حرکات درج ہیں اور وہ رائج بھی بہ ہر دو

حرکات ہیں۔ ان الفاظ کو دونوں طرح جائز ہونا چاہیے۔ ایسے الفاظ تعداد میں بہت کم ہیں اور ان کا استقصا کچھ مشکل نہیں ہے۔ چوں کہ ان کے دونوں تلفظ عام ہیں اس لیے یہ بات مناسب نہیں ہوگی کہ کسی خاص تلفظ کی پابندی عائد کی جائے)۔

خیال		عربی میں بہ فتحِ اوّل ہے (صراح) فارسی میں بہ کسرِ اوّل (بہارِ عجم)۔ اردو میں دونوں طرح بولا جاتا ہے۔ اور کوئی وجہِ ترجیح معلوم نہیں ہوتی۔
موسم		عربی میں اصلاً بہ کسرِ سین ہے۔ فارسی میں مفرس ہوکر بہ فتحِ سین بھی استعمال ہوتا ہے۔ ازاحۃ الاغلاط میں فتحہ کی سند مذکور ہے۔ اردو میں بھی فارسی کے اثر سے مفتوح استعمال ہوا ہے۔ ذوقؔ کے یہاں غم کے قافیے میں ہے۔ "اپنی خزاں بہار کے موسم سے کم نہیں"۔ اب یہ بہ فتح و کسرِ سین دونوں طرح درست ہے۔
رویّہ	طریقہ	لغت میں واو مفتوح و مکسور دونوں طرح ہے۔ اردو والے بھی دونوں طرح استعمال کرتے ہیں۔
ربِ ارنی		فارسی میں کلمہ واحد فرض کر کے ارنی بہ سکونِ را بھی استعمال ہوا ہے۔ اردو میں بہ سکون و حرکتِ را دونوں طرح مستعمل ہے۔
اویس قرنی		یہ بھی رب ارنی کی طرح بہ سکون و حرکت بہ ہر دو طور مستعمل ہے۔
خضر		عربی میں اس کی متعدد حرکات ہیں۔ بہ کسرِ اوّل و سکونِ ثانی، بہ فتحِ خا و کسرِ ضاد، بہ فتحتین سرسبزی کے معنی میں آتا ہے۔ فارسی میں بہ فتحِ ضاد بھی آتا ہے۔ یہ تصرف ہے۔ اردو میں یہ دو طرح استعمال ہوتا ہے: بہ کسرِ اول و سکونِ ثانی، بہ کسرِ اوّل و فتحِ ثانی۔

آرہ	فارسی میں اس کی دو صورتیں ہیں۔ الف ممدودہ و رائے مفتوحہ، الف مفتوحہ و رائے مشدّد مفتوح۔ اردو میں الف ممدودہ و رائے مفتوح رائج ہے (ضرورتِ نظم کی بات اور ہے)۔
تنور	لُغت میں نون مشدّد بھی ہے مخفف بھی۔ اردو میں بھی دونوں طرح رائج ہے۔ عوام اس کو تندور بھی کہتے ہیں۔ یہ لفظ اتنا رائج ہوگیا ہے کہ اب اس کو بھی بول چال کی حدتک درست مان لینا چاہیے۔
افیون	اصل لفظ اپیون تھا۔ بہ قاعدۂ ابدال افیون ہوا۔ اردو میں اس سے افیم بن گیا اور اس سے بہ طورِ اسم فاعل افیچی و افیمی۔ فارسی میں افیون سے افیونی آتا ہے۔ اب اردو میں یہ سب لفظ کسی فرق کے بغیر مستعمل ہیں۔
مقام	عربی میں معمولی سے اختلافِ معنی کے ساتھ میم مضموم بھی ہے مفتوح بھی۔ اردو میں بغیر فرق معانی دونوں طرح مستعمل ہے۔
حاتم	اصلاً بہ کسرِ تا ہے۔ لیکن عربی ہی میں مشہور بہ فتحِ تا ہے۔ اردو میں بھی دونوں طرح رائج ہے۔
حسنین	اصل میں بہ فتحِ حرفِ ثانی ہے۔ بہ سکونِ ثانی متصرف فیہ ہے۔ اردو میں دونوں حرکات رائج ہیں۔

الفاظ قسم دوم جزو (الف)

(یعنی ایسے الفاظ جن کی لُغت میں ایک ہی حرکت ہے اور اردو میں وہ اس کے

برخلاف دوسری طرح استعمال ہوتے ہیں۔ ایسے تمام الفاظ کی اصلی حرکت جو لُغت میں درج ہے، اردو کے لیے قابلِ قبول نہیں اور لازماً قابلِ ترک ہے۔ صرف مستعمل حرکت ہی صحیح و درست ہے)۔

		اصلی حرکات	اردو کی مستعمل حرکات
الماس	ہیرا	الف مفتوح	الف مکسور
آصف	نام	صاد مفتوح	صاد مکسور
آملہ	مشہور پھل	میم پر پیش	میم پر سکون
آستر	ابرے کی ضد	مع مد (آستر)	مد کے بغیر (استر)
اعجوبہ	عجیب چیز	الف پر پیش	الف پر زبر
اصفہان	نام شہر	الف مکسور	الف مفتوح
افق	کنارۂ آسمان	بہ ضمِ الف و فا	الف مضموم و فا مفتوح
اکسیر		بہ کسرِ الف	بہ فتحِ الف
آچار		مع مد	بغیر مد (اچار)
آغشتہ	لتھڑا ہوا	غین پر زبر	غین مکسور
اسفندیار	نام	الف مکسور	الف مفتوح
اخوت	بھائی چارہ	الف مضموم	الف مفتوح
اسلحہ	ہتھیار	بہ کسرِ لام	بہ فتحِ لام
اصطبل		بہ کسر حرفِ اوّل و فتحِ طا و سکونِ با	الف مفتوح، طا مفتوح، با مفتوح
اسلوب	اسٹائل	الف پر پیش ہے	الف پر زبر
اشرفی	سکّہ	بہ سکونِ شین و فتحِ را	بہ سکونِ شین و فتحِ را بہ فتحِ شین و سکونِ را لیکن 'گل اشرفی' میں را ساکن نہیں مفتوح رہے گی
اشلق	تہمت لگانا	لام مضموم	لام مفتوح

بابر	بادشاہ معروف	بائے ثانی مضموم	بائے ثانی مفتوح
برادر	بھائی	با مفتوح	با مکسور
بقراط	مشہور حکیم	بائے مفتوح	بائے مضموم
باقر	نام	بہ کسرِ قاف	بہ فتحِ قاف
بہزاد	نام معروف	بائے مکسور	بائے مفتوح
بہشت	جنّت	بائے مکسور	بائے مفتوح
پنجرہ	قفس	حرفِ اوّل مفتوح	حرفِ اوّل مکسور
پوچ	بے کار	واو معروف	واو مجہول
ترجمہ		میم مفتوح	میم مضموم
ترکہ	ورثہ	رائے مکسور	رائے ساکن
تغلق	نام بادشاہ	بہ ضمِ تا و لام	بہ ضمِ تا و فتحِ لام
تمثال	مثال، شکل	بہ کسرِ تا	بہ فتحِ تا
غیاث	فریاد، نام	بہ کسرِ غین	بہ فتحِ غین
سرقہ	چوری	رائے مکسور	رائے ساکن
نفرین	ملامت	نون مکسور ہے	نون مفتوح ہے
نمرود	مشہور بادشاہ	بہارِ عجم میں روضۃ الصفا کے حوالے سے لکھا ہے کہ یہ دراصل نمرود بہ فتحِ نون تھا۔ تعریب میں نمرود ہوگیا بہ ضمِ نون۔ اردو میں بہ فتحِ نون مستعمل ہے۔	
نمو	بالیدگی	نون مضموم	نون مفتوح
نمونہ		نون مضموم	نون مفتوح
نفقہ	نان نفقہ	فا مفتوح	فا ساکن
نہنگ	ننگا	نون مفتوح	نون مکسور
فغان		نون مفتوح	نون مکسور

ندامت	شرمندگی	نون مفتوح	نون مکسور
نشتر		نون مکسور۔ یہ نیشتر کا مخفف ہے	نون مفتوح
نقاب		نون مکسور	نون مفتوح
نحوست		نون مضموم	نون مفتوح
نقص		نون مفتوح	نون مضموم
نجاست	ناپاکی	نون مفتوح	نون مکسور، لیکن نجس کا ن مفتوح ہی ہے۔
نفاذ	جاری ہونا	نون مفتوح	نون مفتوح
نمودار	ظاہر	نون مضموم	نون مفتوح
ناگوار		گ مضموم	گ مفتوح
نشیب	نیچا	نون مکسور	نون مفتوح
نشیمن	گھونسلا	نون مکسور	نون مکسور
نفاست		نون مفتوح	نون مکسور
نکات	نکتہ کی جمع	نون مکسور	نون مضموم
نقاط	نقطہ کی جمع	نون مکسور	نون مضموم
مقناطیس		میم مکسور	میم مفتوح
مزدور		بہ ضمِ میم	بہ فتحِ میم
مراعات	رعایتیں	بہ ضمِ میم	بہ فتحِ میم
مروّت		میم و را دونوں مضموم	میم مضموم، را مفتوح
مانند		نون اوّل مفتوح	نون اوّل مکسور
مہارت		میم مفتوح	میم مضموم
مہار	نکیل اونٹ کی	بہ کسرِ میم	بہ ضمِ میم
مولوی		لام مفتوح	لام ساکن

ملکہ	شاہ بیگم	لام مکسور	لام ساکن
ملزم		زائے مفتوح	زائے مکسور
مرجاں		میم مفتوح	میم مکسور
مہیب	خوفناک	میم مفتوح	میم مضموم
مہمیز	ایڑ لگانا	میم اوّل مکسور	میم اوّل مفتوح
محلّہ		میم مفتوح	میم مضموم

عربی میں باب مفاعلۃ سے جتنے مصادر آتے ہیں وہ سب بہ فتحِ حرفِ چہارم صحیح ہوتے ہیں۔ فارسی لغات میں بھی ان کی اصلی حرکات درج ہیں، کیوں کہ یہ مصادر جب قافیے میں آتے ہیں تو ان کے حرف چہارم کی حرکت حرکاتِ قوافی میں محسوب نہیں ہوتی۔ بہرحال اردو میں اس باب سے آنے والے سارے مصادر عام گفتگو میں دو طرح استعمال ہوتے ہیں: بہ کسرِ حرفِ چہارم (مشابہت)، بہ سکونِ حرفِ چہارم (مقابلہ)۔ عام طور پر اس باب سے جو مصادر مستعمل ہیں وہ درجِ ذیل ہیں۔ ان سب کا ایک ہی حکم ہے۔ البتہ صرف دو مصدر مصافحہ اور مطالعہ اس کلّیے سے مستثنیٰ ہیں۔ وہ بہ صورتِ اصلی بھی استعمال ہوتے ہیں اور کبھی کبھی ایک دوسرے تغیر کے ساتھ یعنی حرفِ پنجم کو ہائے مخلوط التلفظ کی طرح مخلوط کر کے مقالہ کے وزن پر بولتے ہیں۔

مغالطہ، مہاجرت، مظاہرہ، موانست، مفارقت، مطابقت، مدافعت، محافظت، مزاحمت، مداخلت، موافقت، منافقت، معائنہ، معاملہ، مماثلت، مشابہت، موازنہ، مخاصمت، مطالعہ، معالجہ، مطائبہ، مطالبہ، مخالفت، مبالغہ، مراسلت، مکالمہ، منافرت، مناکحت، مشاورت، مصالحت، مراجعت، مشاہدہ، محاکمہ، معاہدہ، معاملہ، ممانعت، مراسلہ، محاصرہ، مناظرہ، محاورہ، مشاعرہ، مضائقہ، مباشرت، مراقبہ، مناسبت، معانقہ، ملاطفت، ملاحظہ، ملازمت، ملائمت، مقابلہ، مناقشہ۔

		اصلی حرکات	اردو کی مستعمل حرکات
جسارت	دلیری	جیم مفتوح	جیم مکسور
جمہوریت	ڈیموکریسی	جیم مضموم	جیم مفتوح

چنگیز	بادشاہِ معروف	حرفِ اوّل مکسور	حرفِ اوّل مفتوح
خدمات	خدمت کی جمع	دال مفتوح	دال ساکن
خدیجہ	نام	خا مفتوح دال مکسور	خا مضموم دال مفتوح
خساست	کنجوسی	خ مفتوح	خ مکسور
سرایت	اثر	س مکسور	س مفتوح
خفگی	خفا ہونا	خا مفتوح	خا ساکن
		یہ خلافِ قیاس حاصل مصدر ہے۔ خفا کے حقیقی معنی ''پوشیدہ ہونا'' ہیں۔ آزردہ ہونا'' معنی میں غالباً مفرس ہے یا پھر یہ خفہ بہ معنی ''گلوگرفتہ ہونا'' سے مشتق ہے۔	
دمشق	نام شہر	لغت میں دال مکسور ہے اور میم مکسور و مفتوح بہ ہر دو طور ہے۔ اردو والے صرف دال مفتوح اور میم مکسور کے ساتھ استعمال کرتے ہیں۔	
عرفہ	نہم ذی الحجہ	رائے مفتوح	رائے ساکن
		عام طور پر لوگ نہم محرم اور عید الفطر و شبِ برات سے پہلے والے دن کو بھی عرفہ کہتے ہیں جو صحیح نہیں ہے۔	
سکینہ	نام دخترِ امام حسینؓ	عربی میں یہ دو لفظ ہیں۔ سکینہ بہ فتحِ اوّل کے معنی ہیں آرام آہنگی اور بہ ضمِ اوّل و فتحِ ثانی دخترِ امام حسینؓ کا نام ہے۔ اردو میں آخری معنی کے لیے بہ فتحِ اوّل و کسرِ ثانی استعمال کرتے ہیں۔	
عطارد	ستارہ	بہ کسرِ را	بہ فتحِ را
عنقا	پرندۂ معروف	ع مفتوح	ع مضموم
قصبہ		ص مفتوح	ص ساکن
قدامت		قاف مفتوح	قاف مکسور
فریفتہ		فائے اول مکسور	فائے مفتوح

فرشتہ		فاے اول مکسور	فاے مفتوح
ہلاکو	نام	ہا مضموم	ہا مفتوح
یورش	چڑھائی کرنا	یہ ترکی لفظ ہے اور ترکی قاعدے کے بہ موجب واو تلفظ میں نہیں آنا چاہیے اور یا اور را دونوں مضموم ہیں۔ اردو میں یاے مضموم مع واو معروف اور کسر را مستعمل ہے۔	
عجلت	جلدی	عین مکسور	عین مضموم
خجالت	شرمندگی	خاے مفتوح	خاے مکسور
شعبدہ		لُغت میں شین اور با دونوں مفتوح ہیں۔ استعمالِ عام میں شین مضموم ہے اور با ساکن	
جراحت	زخم	ج مکسور	ج مفتوح
جنوب	دکھن	ج مفتوح	ج مضموم
چرم	چمڑا	چ مفتوح	چ مکسور
حقارت		ح مفتوح	ح مکسور
ہتک	بے عزتی	ت ساکن	ت مفتوح
حماقت	بے وقوفی	ح مفتوح	ح مکسور
خلوت	تنہائی	خاے مفتوح	خاے مکسور
خزاں		خاے مفتوح	خاے مکسور
دریغ	افسوس	دال مکسور	دال مفتوح
رفاقت	ساتھ	راے مفتوح	راے مکسور
رہا	چھوڑا ہوا	راے مفتوح	راے مکسور
رہن	گرو	راے مفتوح	راے مکسور
زردشت	آتش پرستوں کا پیغمبر	دال مضموم	دال مفتوح
زرہ	لباسِ آہن	زا اور را ہر دو مکسور	زاے مکسور و راے مفتوح

سروش	فرشتۂ غیب	سین مضموم	سین مفتوح
رقعہ	پرچہ	بہ ضمِ را، سکونِ قاف و فتحِ عین	بہ ضمِ را، فتحِ قاف، مشدد و عین مخلوط بروزن ثقہ
حجم	موٹائی	بہ فتحِ اوّل وسکونِ ثانی	بہ فتحِ اوّل وثانی
حلقوم	حلق	حرفِ اوّل مضموم	حرفِ اوّل مفتوح
خجستہ	مبارک	جیم مفتوح	جیم مکسور
درہ	فاصلہ میانِ دو کوہ	رائے مخفف مفتوح	رائے مشدد مفتوح
ردی	بے کار	عربی اس کی اصل حرکت ہے۔ حرفِ اوّل مفتوح، ثانی مکسور اور یائے مشدد ومخفف دونوں طرح ہیں۔ اردو والے رائے مفتوح اور دال مشدد مکسور کے ساتھ بولتے ہیں۔ اصل معنی کے علاوہ پرانے اخبارات اور دوسرے قابلِ فروخت کاغذوں کے لیے بھی آتا ہے۔	
رکاکت		بہ فتحِ را	بہ کسرِ را
سطوت	شان	سین مفتوح	سین مکسور
سقراط	مشہور حکیم	سین مفتوح	سین مضموم
سوال	مانگنا	سین مضموم اور واو ہمزہ زدہ	سین مفتوح و واو بغیر ہمزہ
شکوہ	شان	بہ ضمِ شین	بہ کسرِ شین
صدارت	صدر ہونا	ص مفتوح	ص مکسور
صفر	نقطۂ حساب	بہ کسرِ اوّل وسکونِ ثانی	بہ کسرِ اوّل وفتحِ ثانی
عملہ	اہل کار	عین و میم ہر دو مفتوح	عین مفتوح و میم ساکن
طعام	کھانا	طائے مفتوح	طائے مضموم
فیصلہ		ص مفتوح	ص ساکن
قافلہ		فا مکسور	فا ساکن

قبول		ق مفتوح	ق مضموم
کمک	مدد	بہ ضمِ کاف و میم ہر دو	کاف مضموم و میم مفتوح
لامحالہ		میم مفتوح	میم مضموم
چپقلش		بہ ضمِ ق و فتحِ ل	ق مفتوح و ل مکسور
چغد	الو	عین ساکن	عین مفتوح
چکن	مشہور کپڑا	بہ کسر ہر دو حرفِ اوّل	چ مکسور و ک مفتوح
واردات	واقعہ	رائے مکسور	را ساکن
واسطہ		س مکسور	س ساکن
تواں	طاقت	بہ ضمِ تا	بہ فتحِ تا
والدہ	ماں	ل مکسور	ل ساکن
ورثہ		بہ کسرِ را	بہ سکونِ را
خزانہ		خ مکسور	خ مفتوح
غلاف		غ پر زیر ہے	عین مفتوح
فروغ	روشنی	ف مضموم	ف مفتوح
فروزاں		ف مضموم	ف مفتوح
فرستادہ	بھیجا ہوا	ف مکسور	ف مفتوح
فروخت	بیچنا	بہ ضمِ اوّل وثانی، بہ کسرِ اوّل دونوں طرح	بہ فتحِ اوّل و ضمِ ثانی
جوارش	دوا کی قسم	ج مضموم	ج پر زبر ہے
جہل		ج پر زبر ہے	بہ کسرِ جیم
رعایا		رائے مفتوح	رائے مکسور
رقابت	دشمنی	رائے مفتوح	رائے مکسور
رکابی	ظرف معروف	رائے مکسور	رائے مفتوح
روایت		رائے مکسور	رائے مفتوح

رسوائی	بدنامی	بہ فتحِ را	بہ ضمِ را
شتر	اونٹ	ش اور ت دونوں مضموم	ش مضموم و ت مفتوح
شجاعت	بہادری	ش مفتوح	ش مضموم
علاوہ		ع مکسور	ع مفتوح
گرفتار		را مکسور	را مفتوح
قندیل		ق مکسور	ق مفتوح
کلانج		کاف عربی	مع قاف
نشان		بہ فتحِ نون	نون مکسور
عروس	دُلہن	عین پر زبر ہے	عین پر پیش ہے
عیال	بچّے	عین مکسور	عین مفتوح
خوش	سرور	بہ فتحِ خا	بہ ضمِ خا
		فارسی میں خوش، خود، ہمیشہ جنبش اور بد کے قافیے میں آتے ہیں۔ ان میں واو معدولہ ہے جو تلفظ میں نہیں آتا۔ اردو والے ان کو بہ ضمِ اوّل بولتے ہیں۔	
عیاں	ظاہر	ع مکسور	ع مفتوح
فرار	بھاگنا	فاے مکسور	فاے مفتوح
کلیسا		ک مکسور	ک مفتوح
کنگرہ		بہ ضمِ حرفِ اوّل	بہ فتحِ اوّل
		اردو میں اسی کنگرہ سے کنگورہ بن گیا ہے۔ بہ فتحِ کاف۔	
کورنش	تسلیمات	ترکی ہے۔ ترکی میں واو کے بغیر پرسش کے وزن پر آتا ہے۔ فارسی میں بھی ترکی لفظ رائج ہے۔ البتہ اردو والے بہ اظہارِ واو بولتے ہیں۔	
گروہ	مجمع	حرفِ اوّل و ثانی مضموم	حرفِ اوّل مکسور و ثانی مضموم
گرہ	گانٹھ	بہ کسرِ حرفِ اوّل و ثانی	بہ کسرِ اوّل و فتحِ ثانی

گزاف	شیخی	بہ ضمِ گاف	بہ فتحِ گاف
اصطبل		الف مکسور، ط مفتوح، ب ساکن	الف مفتوح، ط مفتوح، ب مفتوح
درخشاں	چمکدار	بہ ضمِ اوّل وثانی	بہ فتحِ اوّل وثانی
سرشت	فطرت	بہ کسرِ سین	بہ فتحِ سین
سرود	نغمہ	س مضموم	س مفتوح
طہارت	پاکی	طائے مفتوح	طائے مکسور
ظرافت		ظ مفتوح	ظ مکسور
عبادت		ع مکسور	ع مفتوح
گوارا		گ مضموم	گ مفتوح
سرشک	آنسو	اوّل وثانی مکسور	حرفِ اوّل مفتوح وثانی مکسور
جاجم	فرش	بہ کسرِ جیم ثانی	بہ فتحِ جیم ثانی۔ اس کو اردو میں جازم بھی کہتے ہیں
جہد	کوشش	ج مفتوح	ج مکسور
خانقاہ		ن مفتوح	ن ساکن
درود		بہ ضمِ ہر دو حرفِ اوّل	دال مفتوح، رائے مضموم
رعونت	تکبر	بہ ضمِ اوّل وثانی	بہ فتحِ اوّل وضمِ ثانی
چمچہ		بہ ضمِ حرفِ اوّل	بہ فتحِ اوّل
رکاب		بہ کسرِ را	بہ فتحِ را
زمرد		بہ ضمِ زا	بہ فتحِ زا
ردوقدح	تکرار	قدح کی دال ساکن ہے	قدح کی دال مفتوح ہے
سلاح	ہتھیار	بہ کسرِ سین	بہ فتحِ سین
شاخسانہ	نئی بات، قصہ، قضیہ	مع ہر دو شین معجمہ	اول شین معجمہ، ثانی سین مہملہ
طغرل	بادشاہ معروف	بہ ضمِ اوّل وکسرِ را	بہ ضمِ اوّل وفتحِ را

فدوی		بہ فتحِ دال	بہ سکونِ دال
قزلباش	ایک قوم	بہ کسرِ اوّل وثانی	بہ فتحِ اوّل وکسرِ ثانی
طمطراق	شان	بہ ضمِ ہر دو طا	بہ فتحِ ہر دو طا
سفارش		بہ ضمِ سین	بہ کسرِ سین
شعور		بہ ضمِ شین	بہ فتحِ شین
شکیب	صبر	بہ کسرِ شین	بہ فتحِ شین
تارپود	تانا بانا	واو معروف	واو مجہول
شنبہ	سنیچر	بہ کسرِ با	بہ فتحِ با
ضابطہ	قاعدہ	بہ کسرِ با	بہ سکونِ با
شہاب		عربی میں اختلافِ حرکات کے ساتھ اس کے کئی معنی ہیں۔ بہ فتحِ اوّل کے تین معنی ہیں۔ بچہ سگ، نام رنگ سرخ، وہ دودھ جس میں دو حصہ پانی ملا ہوا ہے۔ بالکسر کے چار معنی ہیں: مرد گزرندہ درکار، ستارۂ روشن، شعلہ آتش بلند شدہ، ٹوٹا ہوا ستارہ۔ اردو میں صرف بہ فتحِ حرفِ اوّل دو معنی میں مستعمل ہے: رنگ سرخ اور ٹوٹا ہوا ستارہ۔ باقی حرکات و معانی عربی سے مخصوص ہیں۔	
سکورہ	ظرف گلی دوا کا	بہ ضمِ سین	بہ کسرِ سین
نقب		اصل میں بہ سکونِ ق ہے۔ بول چال میں بہ فتحِ ق بولتے ہیں۔	
حلف	قسم	عربی میں یہ بہ کسرِ اوّل وسکونِ ثانی اور بہ فتحِ اوّل وسکونِ ثانی دونوں طرح ہے۔ اردو میں بہ فتحِ اوّل وثانی مستعمل ہے۔	
یثرب	مدینہ منورہ	عربی میں را مکسور ہے۔ اردو والے مفتوح بولتے ہیں	
معما	پہیلی	اصل میں عین مفتوح ہے۔ بول چال میں بہ کسرِ عین استعمال کرتے ہیں۔	

الفاظ قسم دوم جزو (ب)

اس ذیل میں ایسے الفاظ آتے ہیں جو اصل زبان میں صرف ایک حرکت کے ساتھ مستعمل ہیں، لیکن اردو میں اصل حرکت کے ساتھ ساتھ یا اس کے علاوہ ایک اور حرکت بھی رائج ہے۔ اِس طرح اِن الفاظ کی دو مختلف حرکات ہیں۔ چوں کہ ایسے الفاظ نسبتاً کم ہیں نیز اِن کے دونوں تلفظ اِس حد تک رائج ہو چکے ہیں کہ کسی ایک تلفظ کو ترجیح نہیں دی جاسکتی اِس لیے اردو میں ایسے الفاظ کے دونوں تلفظ درست رہیں گے۔

		لغوی حرکات	مستعمل حرکات
ببر	شیر	بہ سکونِ بآ	بہ سکونِ بآ — بہ فتحِ بآ
پروردگار	خدا	بہ سکونِ دال	بہ سکونِ دال — بہ کسرِ دال
جرح	اعتراض کیے	بہ فتحِ اوّل و سکونِ ثانی	بہ کسرِ اوّل سکونِ ثانی — بہ کسرِ اوّل و فتحِ ثانی
سمت	طرف	بہ فتحِ س	بہ فتحِ س — بہ کسرِ س
غبن	خیانت	بہ سکونِ ب	بہ سکونِ ب — بہ فتحِ ب
رمضان		بہ فتحِ میم	بہ فتحِ میم — بہ سکونِ میم
جہلا	جاہل کی جمع	بہ فتحِ ہآ	بہ فتحِ ہآ — بہ سکونِ ہآ
فقرا	فقیر کی جمع	بہ فتحِ ق	بہ فتحِ ق — بہ سکونِ ق
حکما	حکیم کی جمع	بہ فتحِ ک	بہ فتحِ ک — بہ سکونِ ک
غدر	بے وفائی، بغاوت معروف	بہ سکونِ دٓ	بہ سکونِ دٓ — بہ فتحِ دٓ
لہر	دریا کی موج	بہ سکونِ ہآ	بہ سکونِ ہآ — بہ کسرِ ہآ، دونوں طرح (اساتذہ میں سے نسیم، میر، شوق لکھنوی وغیرہ نے لہر کو بہ حرکتِ ہآ استعمال کیا ہے)
بہر	حصہ	بہ سکونِ ہآ	بہ سکونِ ہآ — بہ کسرِ ہآ، دونوں طرح
حمل		بہ سکونِ مٓ	بہ سکونِ مٓ — بہ فتحِ مٓ، دونوں طرح

دفن		بہ سکونِ ف	بہ سکونِ ف — بہ فتحِ ف، دونوں طرح
فتح		بہ سکونِ ت	بہ سکونِ ت — بہ حرکتِ ت، دونوں طرح
شمع		بہ سکونِ حرفِ ثانی	بہ سکونِ ثانی — بہ فتحِ ثانی، دونوں طرح
جمع		بہ سکونِ حرفِ ثانی	بہ سکونِ ثانی — بہ فتحِ ثانی، دونوں طرح
رفعت	بلندی	بہ کسرِ را	بہ کسرِ را — بہ فتحِ اوّل، دونوں طرح
عصمت	پاکیزگی	بہ کسرِ ع	بہ کسرِ ع — بہ فتحِ ع، دونوں طرح
نذر		بہ سکونِ ذ	بہ سکونِ ذ — بہ فتحِ ذ، دونوں طرح
خفقان	بیماری	بہ فتحِ فا	بہ سکونِ فا — بہ فتحِ فا، دونوں طرح
اشلق	تہمت	بہ ضمِ اوّل	بہ ضمِ اوّل — بہ فتحِ ل، دونوں طرح (اسی اشلق کو اشلک بھی کہتے ہیں اور یہ بھی صحیح ہے)
اشرفی	سکّہ معروف	بہ سکونِ شین و فتحِ را	بہ سکونِ شین و فتحِ را — بہ فتحِ شین و سکونِ را (اشرفی کی جمع اشرفیاں بہ فتحِ شین ہی مستعمل ہے لیکن 'گل اشرفی'، جو ایک پھول کا نام ہے، صرف بہ سکونِ شین آتا ہے)
نفل	نماز کی ایک قسم	بہ سکونِ ف	بہ سکونِ ف — بہ کسرِ فا، دونوں طرح
نوّاب		بہ تشدیدِ واو	بہ تشدیدِ واو — بہ تخفیفِ واو، دونوں طرح
جبروت	قہر، قوت	بہ فتحِ ب	بہ فتحِ ب — بہ سکونِ با، دونوں طرح
بہادر		بہ ضمِ دال	بہ ضمِ دال — بہ فتحِ دال، دونوں طرح
جواد	سخی، نام	بہ تخفیفِ واو	بہ تخفیفِ واو — بہ تشدیدِ واو، دونوں طرح
حبشی		حبش بہ فتحِ با ہے اس لیے حبشی بھی اصلاً بہ فتحِ با ہے۔ نظم کی رعایت سے کہیں کہیں بہ فتحِ با استعمال بھی ہوا ہے، لیکن عام بول چال میں صرف بہ سکونِ با مستعمل ہے۔	

عربی		بہ فتحِ را	بہ فتحِ را — بہ سکونِ را، دونوں طرح
نفی	منع کرنا	بہ سکونِ فا و یا	بہ سکونِ فا و یا — بہ کسرِ فا و یا، دونوں طرح
نہی		بہ سکونِ ہا و یا	بہ سکونِ ہا و یا — بہ کسرِ ہا و سکونِ یا، دونوں طرح
نگراں	محافظ	بہ فتحِ گاف	بہ فتحِ گ — بہ سکونِ گ، دونوں طرح
نمکین	نمک دار	بہ فتحِ م	بہ فتحِ م، صرف اشعار میں بول چال میں بہ سکونِ م، دونوں طرح
فاطمہ		بہ کسرِ ط	بہ کسرِ ط — بہ سکونِ ط، دونوں طرح
قطعہ	ٹکڑا	بہ کسرِ ق	بہ کسرِ ق — بہ فتحِ ق، دونوں طرح
محبّت		بہ فتحِ میم	بہ فتحِ میم — بہ ضمِ میم، دونوں طرح
مسرّت		بہ فتحِ میم	بہ فتحِ میم — بہ ضمِ میم، دونوں طرح
مشک	پانی بھرنے والی	بہ سکونِ شین	بہ سکونِ شین — بہ فتحِ شین، دونوں طرح
نشاط	خوش	بہ فتحِ نون	بہ فتحِ نون — بہ کسرِ نون، دونوں طرح
نفع		بہ سکونِ ف و ع	بہ سکونِ فا و ع — بہ فتحِ فا و سکونِ عین
منع		بہ سکونِ ن و عین	— بہ فتحِ ن و سکونِ عین، دونوں طرح
سطر		بہ سکونِ طا	بہ سکونِ طا — بہ فتحِ طا، دونوں طرح
فوارہ		بہ فتحِ ف	بہ فتحِ ف — بہ ضمِ ف، دونوں طرح
کلک	قلم	بہ سکونِ ل	بہ سکونِ ل — بہ فتحِ ل، دونوں طرح
فضا		بہ فتحِ ف	بہ فتحِ ف بہ کسرِ ف، دونوں طرح
نکہت	خوشبو	بہ فتحِ ن	بہ فتحِ ن — بہ کسرِ ن، دونوں طرح (البتہ وہ لوگ جو کاف عربی کے بجائے گاف بولتے ہیں وہ غلطی کرتے ہیں)
مدرسہ		بہ سکونِ دال و فتحِ را	بہ سکونِ دال و فتحِ را — بہ فتحِ دال و سکونِ را
نجات		بہ فتحِ ن	بہ فتحِ ن — بہ کسرِ ن
تجربہ/تہلکہ/تفرقہ/محکمہ	یہ چاروں لفظ دراصل بہ سکونِ حرفِ ثانی بہ حرکتِ حرفِ سوم ہیں۔		

	لیکن استعمالِ عام میں اس حرکت کے ساتھ ساتھ یہ بہ حرکتِ حرفِ ثانی وسکونِ ثالث بھی رائج ہیں۔
حلق	بہ سکونِ لام — بہ سکونِ لام — بہ فتحِ لام، دونوں طرح
وضع / ذبح / وحی / صلح / شرح	یہ پانچوں الفاظ اصل حرکت کے ساتھ ساتھ بہ حرکتِ حرفِ ثانی بھی مستعمل ہیں۔
شبہ	بہ سکونِ با و ہا — بہ سکونِ با و ہا — بہ فتحِ با وسکونِ ہا، دونوں طرح
شہد	بہ سکونِ ہا و د — بہ سکونِ ہا و د — بہ فتحِ ہا وسکونِ د

الفاظ قسم سوم

(اس ذیل میں ایسے الفاظ درج کیے گئے ہیں جن کو عربی یا فارسی قواعد یا الفاظ کے قیاس پر وضع کر لیا گیا ہے۔ وہ نہ عربی ہیں نہ فارسی، لیکن بہ ظاہر عربی یا فارسی معلوم ہوتے ہیں یا اس کے معانی میں تصرف کر لیا گیا ہے اور اس طرح وہ اشتقاق، صورت یا معنی کے لحاظ سے مہنّد ہیں۔ ایسے تمام الفاظ مستعملہ صورت ومستعملہ معانی میں بالکل صحیح ہیں۔ یہ اردو کے عملِ تصرف اور ایک زندہ زبان کی دسترس کا روشن کارنامہ ہیں۔ ان میں اشتقاقی، موشگافی کرنا اور ان کو تہنید کے دائرے میں لا کر پنچایت باہر کرنا جہالت کے سوا کچھ نہیں۔ مثلاً عربی کے اعتبار سے تنقید غلط ہے کہ وہاں یہ کوئی لفظ نہیں ہے، لیکن اردو میں بالکل صحیح ہے کہ یہ اس کی اختراع کا مظاہرہ ہے)۔

ہاجرہ	نام مادرِ اسماعیل	عربی میں یہ لفظ اس معنی میں جیم مفتوح کے ساتھ بغیر ہائے ہوز آتا ہے یعنی ہاجر۔ اس کی ہا کو الف سے تبدیل کر کے آجر بھی کہتے ہیں (صراح)۔ فارسی میں اس میں کوئی تصرف نہیں کیا گیا۔ خاقانی کا مصرع ہے: "تہمت مریم نویسم عصمت ہاجر درم"۔ اردو میں جیم کا فتحہ کسرہ سے تبدیل کر کے اس کے آخر میں ہائے ہوز بڑھا دی گئی (ہاجرہ)۔ عربی میں ہاجرہ بھی ایک لفظ ہے لیکن اس کے معنی ہیں "گرم دوپہر"۔ بہر تقدیر ان معنی میں یہ خالص اردو ہے۔

عادی	عادت رکھنے والا	عربی میں عادی کے معنی ہیں وہ چیز جس کی عادت کی جائے۔ خوگر کے معنی میں وہاں معتاد آتا ہے۔ فارسی میں بھی عربی کا یہ انداز قائم رہا لیکن اردو میں اس کے معنی بدل گئے۔ اردو کے بعض اساتذہ نے اس لفظ کو استعمال کیا ہے۔ ازاحۃ الاغلاط میں خواجہ وزیر اور نواب مرزا شوق لکھنوی کے اشعار بہ طورِ سند درج ہیں جن میں یہ لفظ خوگر کے معنی میں استعمال ہوا ہے۔ جلال نے اپنی لغت سرمایۂ زبان میں اس کو غلط لکھا ہے اور مہذّب بھی نہیں مانا ہے لیکن ان کا یہ قول درست نہیں ہے۔
شکریہ	معروف	شکر عربی لفظ ہے، اس سے شکریہ خلافِ قاعدہ بن گیا ہے۔ عربی یا فارسی میں اس کا وجود نہیں ہے۔ البتہ اردو میں بالعموم مستعمل ہے۔ یہ ایسا لفظ ہے کہ اس کا بدل اردو میں موجود نہیں ہے۔
سرپرست	مربّی	فارسی میں اس کے معنی خادم ہیں۔ اور سرپرستی کے معنی ہیں "تیمار حال کردن" (بہارِ عجم)۔ ان معنی سے بہ طورِ مجاز مربّی کے معنی لیے جاسکتے ہیں۔ بہ ہر تقدیر اردو میں یہ مربّی کے معنی میں شائع ہے۔
شروعات	ابتدا	اصل لفظ شروع ہے۔ ات کا اضافہ اصولاً زائد اور غلط ہے، لیکن اردو میں بالعموم مستعمل ہے۔ ایک زمانے میں اس لفظ پر کافی بحث ہوچکی ہے۔ ہندستان کے اساتذہ دو حصّوں میں تقسیم ہوگئے تھے۔ اس لفظ کو غلط اور قابلِ ترک کہنے والوں کی تعداد زیادہ تھی۔ عالمگیر (لاہور) کے کسی شمارے میں یہ ساری بحث مجموعی طور پر شائع ہوئی تھی۔ وہ بحث اب فراموش بھی ہوچکی ہے اور ہر شخص بے تکلف اس کو استعمال کرتا ہے۔ مولانا حامد حسین قادری نے اپنی کتاب تاریخ وتنقید ادبیاتِ اردو کی پہلی ہی سطر میں اس لفظ کو استعمال کیا ہے۔

مشکور	شکر گزار	اس معنی میں صحیح لفظ متشکر ہے، لیکن اب یہ لفظ اتنا رائج ہوگیا ہے کہ اس کو صحیح مان لینا ضروری ہے۔ بعض لوگ اب بھی واقفیت کے اظہار کے لیے متشکر بولتے ہیں لیکن مشکور میں جو سبک پن اور انداز بے تکلفی ہے وہ متشکر جیسے عربی نژاد اور ثقیل لفظ میں کہاں۔
تنقید	پرکھنا	عربی بابِ تفصیل سے تنقید کبھی نہیں آتا۔ وہاں اس معنی میں دو دوسرے مصدر ہیں: نقد اور انتقاد۔ فارسی میں بھی اس کا وجود نہیں ہے لیکن اردو میں عام ہے کیوں کہ مفرد نقد و انتقاد کے مقابلے میں تنقید بہ ہر طور ہمارے لہجے سے میل کھاتا ہے۔ نیاز صاحب اس کے سخت خلاف ہیں۔ اپنی کتاب انتقادیات میں سیماب پر ایک جگہ بہت سخت اعتراض کیا ہے، لیکن خود ریاضِ رضواں اور دیوانِ دل کے مقدّمے اور اپنی کتاب انتقادیات جلد اول میں متعدّد مقامات پر استعمال کیا ہے۔ لطف یہ ہے کہ مفرد نہیں بہ صورتِ اضافت جو قبولِ عام کی آخری دلیل ہے۔
کلچہ	روٹی	فارسی میں کلیچہ ہے مع اضافہ یا، اردو لہجے میں ڈھل کر کلچہ بن گیا جو فارسی والے کلیچہ سے ہزار گنا سبک ہے۔
کھنڈرات	کھنڈر کی جمع	کھنڈر خالص ہندی ہے۔ عربی قاعدے سے ات کا اضافہ کرکے عامۃ الناس نے جمع بنالی ہے۔ ایسے متعدّد الفاظ ہیں۔ یہ اب زبان کا جزوِ لاینفک بن چکے ہیں۔ ان کو اردو سے دیس نکالا دینا یا غیر مستند سمجھنا کم نظری ہے، اس سلسلے میں حسبِ ذیل الفاظ بالتخصیص قابلِ ذکر ہیں۔
کوائف	کیف کی جمع	عربی قاعدے سے اردو بن گئی۔

باغات	باغ کی جمع	عربی قاعدے سے اردو بن گئی۔
چاہات	چاہ کی جمع	فارسی لفظ کو عربی قالب میں ڈھال کر اسی قاعدے سے جمع بنالی ہے۔
بیگمات	بیگم کی جمع	ترکی لفظ ہے، جمع بہ قاعدۂ عربی بنالی گئی۔
دیہات	دیہہ کی جمع	یہی حال اس لفظ کا ہے۔ فارسی میں اصلاً وہ بغیر یا ہے۔ یہ سب اضافے اردو کے ہیں۔
مواضعات	مواضع کی جمع الجمع	عربی میں مفرد لفظ موضع ہے۔ اس کی صحیح جمع مواضع ہے۔ اردو والوں نے مواضع کی بھی جمع بنالی ہے۔
اخراجات	خرچ کی جمع	اخراج عربی کا مصدر ہے۔ معنی ہیں ''خارج کرنا'' اور خرچ کے لیے وہاں خرج بہ جیم تازی آتا ہے۔ اردو والوں نے خرج کو خرچ بنالیا یعنی ج کو چ سے تبدیل کردیا۔
ادویات	دوا کی جمع	دوا کی اصل جمع ادویہ ہے۔ استعمالِ عام میں ادویات جمع الجمع ہوکر بھی مستعمل ہے اور ٹھیک ہے۔
جواہرات	جوہر کی جمع	جوہر واحد لفظ ہے، جواہر اس کی جمع ہوئی۔ جواہرات جمع الجمع۔ اردو میں جواہرات کے لفظ سے جو مفہوم کھلتا ہے وہ جواہر سے ادا نہیں ہوسکتا۔
آراضی	ارض کی جمع	عربی میں ارض کی جمع اَراضی مد کے بغیر خلافِ قیاس موجود ہے۔ اردو والوں نے اپنے لہجے کی مناسبت سے الف کو مع مد استعمال کیا ہے۔
اسامی	اسم کی جمع	اسم کے معنی ہیں نام۔ آسامی اس کی صحیح جمع ہے لیکن اس کے وہ معنی نہیں ہیں جو اردو میں مراد لیے جاتے ہیں۔ زمینداروں کی اصطلاح میں آسامی کاشتکار کو کہتے ہیں۔ ویسے مالدار آدمی کے مفہوم میں بھی استعمال ہوتا ہے۔ مثلاً یہ موٹی اسامی ہے، یعنی

		مالدار آدمی ہے۔ ان معنی کے اعتبار سے یہ اردو کا اپنا لفظ ہے۔
اجنہ	جن کی جمع	عربی میں اجنہ، جنین کی جمع ہے، جن کی نہیں۔ یہ اردو کا کرشمہ ہے۔
سنجاف	گوٹ	عربی لفظ سجاف ہے نون کے بغیر، اردو میں نون کے اضافے سے زیادہ گوارا بنالیا گیا ہے۔
فوق البھڑک		فوق عربی، بھڑک ہندی۔ قاعدے کے اعتبار سے غلط ہوا، لیکن زبان ہر جگہ قاعدے کی پابند نہیں ہوسکتی۔ یہی حال زرق برق کا ہے۔ ان دونوں الفاظ سے جو نمایش کا وسیع مفہوم ادا کیا جاتا ہے وہ دوسری طرح ممکن نہیں۔
سرشار	لبریز، مدہوش	فارسی میں اس کے اصل معنی ہیں ''جام لبریز''۔ اردو والوں نے شروع ہی سے وارفتہ کے مفہوم میں استعمال کیا ہے۔ مرزا غالب نے بڑی سختی سے آخری معنی کو غلط کہا ہے۔ عودِ ہندی میں ایک جگہ لکھا ہے کہ سرشار لبریز کے معنی میں ہے۔ اس کے معنی میں اختلاف پیدا ہوگیا تھا۔ یہ الگ بات ہے کہ لغات میں درج نہیں ہوسکا یا مشہور نہیں ہوسکا۔ ازاحۃ الاغلاط میں صائب اور ناخدائے شیرازی کے اشعار سند میں دیے گئے ہیں جن میں سرشار بہ معنی ''مست'' موجود ہے۔
مدمّغ	مغرور	دماغ عربی لفظ ہے، اس سے مدمّغ دماغ والا (مغرور) کے مفہوم میں اردو کا بنایا ہوا لفظ ہے اور بالکل درست ہے۔
رہایش	رہنا	رہا کے معنی ہیں چھوڑا۔ مثلاً ''از دست رہا کردم'' اس کے آگے یش لگا کے اس کو حاصل مصدر بنانا اور اس سے سکونت کے معنی مراد لینا اردو کا اپنا تصرف ہے۔
ذومعنی	دو معنی والا لفظ	اصل لفظ ذومعنین ہے۔ اردو میں اختصار کے عمل سے اس کی ثقالت کو ختم کر کے ذومعنی ہلکا پھلکا لفظ بنالیا گیا ہے۔

مرغن/	روغن دار چیز	دونوں لفظ عربی کے طریقۂ اشتقاق سے تراش لیے گئے ہیں۔
مچرب	چربی دار چیز	حالاں کہ چربی ہندی ہے اور روغن فارسی لیکن اب یہ جزوِ زبان بن چکے ہیں۔

عربی کے وزن پر اردو میں بہت سے مصادر بنالیے گئے ہیں یا اصل کے معنی تبدیل ہو گئے ہیں۔ یہ جعلی اور خلافِ قاعدہ مصدر اب اردو کا جزو بن چکے ہیں، اس لیے تمام مصادر کو صحیح الفاظ کی حیثیت سے قبول کرنا ضروری ہے۔ ذیل میں ایک مختصر سی فہرست ایسے مصادر کی لکھتا ہوں:

رنگت	رنگ فارسی ہے۔ اس میں بہ قاعدۂ عربی ت بڑھالی ہے (رنگت یہ رخ کی اور یہ عالم نقاب کا)۔
زیادتی/سلامتی	زیادت کے آگے یائے مصدری بڑھالی ہے لیکن یہ فارسی کا عمل ہے۔ ہم تک وہیں سے بنا بنایا پہنچا ہے۔ یہی حال سلامتی ہے (بہارِ عجم)
طغیانی/غلطی	طغیان عربی میں خود مصدر ہے۔ اس کے آگے یائے مصدری کا اضافہ عربی یا فارسی کے اعتبار سے نادرست ہے لیکن اردو کے اعتبار سے قطعاً درست کہ یہ ایک اضافہ ہے۔ یہی حال غلطی کا ہے کہ اصلاً غلط ہے۔ غلطی مزید فیہ اور خالص اردو ہے۔
حجامت	عربی میں اس کے معنی ہیں ''پچھنے لگوانا'' اردو میں تہنید کا عمل ہوا اور اب اس کے معنی ہیں ''خط بنوانا''۔
قبولیت	قبول خود مصدر ہے۔ یت کا اضافہ اصل کے لحاظ سے غلط ہے لیکن اردو کے لحاظ سے بالکل صحیح ہے۔
شمولیت	یہی حال شمولیت کا ہے۔
خلاصی	خلاص خود مصدر ہے یا زائد ہے، لیکن اب اس کو کون غلط کہہ سکتا ہے۔
غربت	اصل معنی ہیں ''مسافرت'' لیکن اردو والے اسے محتاجی کے معنی میں استعمال کرتے ہیں۔ یہ بھی اضافہ ہے۔

تردّد		عربی میں مصدر ہے اور اس کے معنی ہیں ''آمد و رفت'' فارسی میں یہی عموماً اس کے بھی معنی رہے۔ البتہ کہیں کہیں فکر یا اندیشہ کے معنی میں ملتا ہے۔ اردو میں معنی اوّل ترک کر کے یہ دوسرے معنی اختیار کر لیے گئے۔
قسمت		عربی میں اس کے معنی ہیں تقسیم کرنا۔ اردو میں اس کے بجائے تقدیر کا مفہوم مراد لیا جاتا ہے۔
خفا	ناراض	اصل لفظ خُفہ ہے جس کے لفظی معنی ''گلوگرفتگی'' ہیں۔ اردو میں ہ الف سے بدل گئی اور بہ طورِ مجاز ناراض کے معنی میں استعمال کیا گیا۔
طمانیت	اطمینان	صحیح لفظ طمانینت ہے۔ غیاث میں طمانیت کو بھی صحیح لکھا ہے جو غلط ہے۔ صاحبِ غیاث، صراح کی عبارت سے دھوکہ کھا گئے۔ صراح میں طمانیت کو طمانینت کو مصغّر لکھا ہے، لیکن اردو میں طمانینت بولیے تو کان پھٹ جائیں گے۔ طمانیت کانوں کو بھلا لگتا ہے۔
ارقام	لکھنا	عربی میں بابِ افعال سے ارقام لکھنے کے معنی میں نہیں آتا، ہاں بہ فتحِ الف جمع کے مفہوم میں آتا ہے۔ رقعاتِ عالمگیری میں ایک جگہ ارقام لکھنے کے معنی میں آیا ہے۔ اردو میں اس معنی میں عام ہے۔
تماز		تموز رومی زبان کا تلفظ ہے۔ اس سے بہ قاعدۂ عربی مصدر بنا لیا۔ اردو والوں کے علاوہ یہ اور کون کر سکتا تھا۔
علالت		عربی لفظ علت سے جعلی مصدر بنا لیا گیا۔
ذہانت/ لیاقت/ بادشاہت/ یگانگت/ نزاکت		یہ سب مصدر عربی کے طریقۂ اشتقاق کے قیاس پر گڑھ لیے گئے ہیں۔ ان میں صرف نزاکت اہلِ فارس کا تراشیدہ ہے اور بہارِ عجم میں اس کی متعدّد اسناد مذکور ہیں۔ باقی سب اردو والوں کی خوش ذوقی کے مظاہر ہیں۔

تعمیل/ تقریب/ تمکنت		اس کے معنی عربی میں ''عمل دادن''۔ اردو میں صرف معنی میں تصرف کیا گیا ہے۔ اردو میں یہ دو طرح استعمال ہوتا ہے۔ مثلاً ''آپ کے حکم کی تعمیل کی جائے گی'' یا ''دشمن کی تعمیل ملتوی ہوگئی''۔ اسی طرح تقریب کے بھی ایک خاص معنی ہو گئے ہیں۔ شادی وغیرہ کی طرح کا کوئی کام۔ البتہ تمکنت کے صرف ایک ہی معنی ہیں۔ غرور۔
دفعت		عربی میں اس کے معنی ہیں ''آسیب و کارِ سخت'' اردو میں بہ معنی عزت مستند ہے۔ لیکن وقیع مستند نہیں ہے بل کہ یہ عربی کے وقع بہ معنی بلند سے بنا ہے۔
تعصب		عربی میں اس کے معنی ''مدد کرنا''۔ فارسی میں بہ طورِ مجاز مذہبی شدّت یا نفرت کے مفہوم میں استعمال کیا گیا ہے لیکن فارسی لغات میں اس کے یہ معنی درج نہیں ہیں۔ البتہ عطا ملک جوینی کی تاریخ جہاں کشا میں چنگیز خاں کے ذکر میں یہ لفظ ان معنی میں متعدّد جگہ آیا ہے۔ اردو میں صرف مذہبی یا قومی پاسداری اور اس کے نتیجے میں جو نفرت پیدا ہوتی ہے اس کے معنی میں آیا ہے۔
اجابت		عربی میں اس کے معنی ہیں ''قبول کرنا'' اردو میں ان معنی کے ساتھ ساتھ اس کے ایک دوسرے معنی بھی مراد لیے جاتے ہیں یعنی رفعِ حاجت۔ اس بات کے اظہار کے لیے یہ نہایت مہذب و شائستہ لفظ ہے۔
راشی	رشوت لینے والا	عربی میں لینے والے معنی میں مرتشی آتا ہے۔ راشی کے معنی ہیں ''رشوت دینے والا''۔ اب اگر کوئی حجازی عالم یہ کہے کہ راشی کے بجائے مرتشی کہو تو ہر آدمی اس کا منہ دیکھے گا۔

واجبی	مناسب، لازمی	واجب پر ی کا اضافہ ہوگیا ہے اور اب بالعموم رائج ہے۔
رنگ ریز	رنگنے والا	رزیدن فارسی کا مصدر ہے جس کے معنی ہیں 'رنگنا'۔ رنگ رز اس کا اسم فاعل ہوا۔ اردو میں اس پر ی کا اضافہ کرلیا گیا ہے۔ اس طرح اب رنگرز کوئی نہیں جانتا، رنگریز ہی مستعمل ہے۔ فارسی رنگ ریز بہ اضافہ' یا ایک دوسرا لفظ ہے جس کے معنی ہیں مصور یا نقاش۔ لیکن اردو والے اس سے نا آشنا ہیں اور یہی بہتر ہے۔
اندازاً		انداز فارسی لفظ ہے، اس پر تنوین لانا اردو کا تصرف ہے۔ یہی حال نموبتاً کا ہے۔ اب دونوں لفظ اردو کے اپنے ہیں۔
مصئون	محفوظ	اصل لفظ مصون بغیر ہمزہ ہے۔ ہمزہ استعمالِ عام میں بڑھ گیا ہے اور اب یہی اچّھا لگتا ہے۔
خرچ		عربی میں خرج بہ جیم عربی ہے۔ فارسی میں بھی بہ جیم تازی مستعمل ہے اور ہمیشہ درج وغیرہ کے قافیے میں آتا ہے۔ اردو والوں نے اس کی عربیت ختم کرکے ہندی نژاد بنالیا ہے۔
خالو	خالہ کا شوہر	فارسی میں ماموں کو کہتے ہیں۔
ناشتا	صبح کی چائے وغیرہ	اس کے لفظی معنی ہیں 'بھوکا رہنا' یا 'نہار منہ رہنا'۔ اردو میں اب متضاد معنی میں مستعمل ہے۔
عرصہ	مدّت	لفظی معنی ہیں میدان۔ مدّت اردو کا فیض ہے۔
مابین	درمیان	اس کے لفظی معنی ہیں ''وہ چیز جو دو چیزوں کے درمیان ہو'' لیکن اردو کے متعدّد اساتذہ نے اس کو صرف بیچ کے معنی میں استعمال کیا ہے۔ ''کوئی ڈالا گیا مابین آتش'' (امیر مینائی)۔ انیس نے مابین لحد لکھا ہے۔ اب یہ دونوں طرح استعمال ہوتا ہے۔

تغیر	بدل دینا	تغیر بابِ تفصّل سے مصدر ہے جس کے معنی ہیں 'بدل جانا' اور بابِ تفصیل سے تغیر کے معنی میں 'بدل دینا' لیکن اردو میں استعمالاً تغیر اور تغیّر میں کوئی فرق نہیں ہے۔ جوشؔ کا مصرع ہے: ''کام ہے میرا تغیر نام ہے میرا شباب'۔ مومنؔ کا مصرع ہے: ''میرے تغیّر رنگ کو مت دیکھ''۔ دونوں جگہ اس لفظ کا استعمال دیدنی ہے۔
تابعدار	فرمانبردار	تابع خود اسم فاعل ہے اور عربی ہے۔ دار فارسی کی علامتِ فاعلیت اس پر نہیں آسکتی لیکن اب تابعدار مستعمل ہے اور بجا طور پر مستعمل ہے۔ چھوڑنے کی کوئی وجہ نظر نہیں آتی۔
سائیس	گھوڑے کا رکھوالا	اصل لفظ سائس اور سَیس ہے۔ سائس اردو کا تصرف ہے۔ اب سائس کے بجائے سَیس بولیے تو دہقانیت کا شبہ ہوگا۔
غریب	مسکین	اصل معنی مسافر ہیں۔ لیکن اب وہ محتاج کے لیے آتا ہے۔ معنیِ اوّل متروک ہیں۔ البتہ غریب الدیار اور غریب الوطن مستعمل ہے اور اسی طرح غربت بھی۔
چبوترہ		فارسی میں صحیح لفظ چوترہ ہے جو اب بھی دیہات میں رائج ہے۔ اور وہیں کے لیے ٹھیک ہے۔
بیانہ	سودے سے قبل کچھ رقم دینا	صحیح لفظ بیعانہ ہے۔ ہوا کرے۔ ہم دونوں طرح بولتے ہیں۔ بیانہ بھی اور بیعانہ بھی۔ کہیں یہ اچھا معلوم ہوتا ہے کہیں وہ۔
ایال	گھوڑے کی گردن کے بال	صحیح لفظ یال ہے۔ اردو میں بہ اضافۂ الف مستعمل ہے
نصیب	قسمت	عربی میں اس کے معنی ہیں حصّہ۔ فارسی میں بھی انھیں معنی میں مستعمل رہا۔ اردو میں یہ حصّہ کے بجائے تقدیر کے معنی میں مستعمل ہے۔ اسی سے نصیبہ بہ اضافۂ ہا بن گیا۔ زندہ زبان میں یہی ہوتا ہے۔

دفع الوقتی	وقت ٹالنا	صحیح دفع الوقت ہے۔ ہوگا۔ اب دفع الوقتی ہی صحیح ہے۔
بدہونق	احمق، وحشی	اردو میں ہونق اور بد ہونق دونوں طرح مستعمل ہے۔ عربی میں دراصل ہبنق ہے جو ایک مشہور احمق کا نام ہے۔ اردو والے ہبنق سے نا آشنا ہیں۔ البتہ ہونق اور بدہونق سے واقف ہیں۔
متلاشی	ڈھونڈنے والا	تلاش ترکی لفظ ہے اس لیے اس سے بہ قاعدہ عربی متلاشی نہیں بن سکتا۔ فارسی میں متجسس کے معنی کے لیے تلاشی آتا ہے۔ لیکن اردو میں تلاشی کے معنی وہی ہیں جو تلاش کے ہیں۔ البتہ جب جامہ تلاشی یا خانہ تلاشی بولتے ہیں تو تلاشی سے ایک خاص مفہوم مراد ہوتا ہے۔ متجسس کے معنی میں اردو میں متلاشی ہی استعمال ہوتا ہے۔
مینار		عربی میں منار بہ فتحِ میم و بغیر یا ہے۔ اردو میں بہ اضافۂ یا بھی مستعمل ہے۔ "دے ہمیں مینار منزل سے پیامِ صبحِ نو" (سیمابؔ)
افواہ	خبر	یہ اصلاً فوہ کی جمع ہے جس کے معنی ہیں منہ۔ خبر یا شہرت کے معنی میں یہ مہتند ہے۔
بلوہ	فساد	عربی میں اصل لفظ بلویٰ ہے جس کے معنی ہیں آزمایش، محنت۔ اردو میں عموماً ہندو مسلم فساد کے مفہوم میں یہ لفظ استعمال ہوتا ہے۔ اس طرح اس معنی میں یہ اردو کا اپنا ساختہ پرداختہ ہے۔
منتشر		انتشار بابِ لازم ہے جس سے منتشر بہ فتحِ شین نہیں آسکتا لیکن اردو میں مستعمل ہے۔ متعدد اساتذہ مثلاً اسیر لکھنوی، احسن مارہروی، یگانہ چنگیزی وغیرہ کے یہاں مضطر وغیرہ کے قافیے میں استعمال ہوا ہے۔ اور عام لوگ بغیر تکلف برابر استعمال کرتے ہیں۔

واقعی		واقع پر ی کا اضافہ اردو کا تصرف ہے۔ البتہ 'واقعی میں' ضرور غلط ہے۔
شادی	برات	فارسی میں شادی کے معنی ہیں خوشی۔ برات کے معنی میں اردو کا تصرف ہے۔ فارسی میں برات کے لیے عروسی لاتے ہیں۔
طرحدار	خوب صورت	یہ اردو کا آفریدہ ہے۔ فارسی میں اس لفظ کا وجود نہیں ہے۔
متوفی	مرا ہوا	عربی میں اصل لفظ متوفّٰی ہے۔ متوفّی کے معنی ہوئے 'وفات دینے والا' لیکن کیا کیا جائے اردو میں متوفی ہی صحیح ہے۔ متوفّٰی بولیے تو معلوم ہوگا کہ قرأت فرما رہے ہیں۔
مایوس	ناامید	عربی میں مایوس کے معنی ہیں وہ چیز جس سے امید منقطع کر لی جائے۔ فارسی میں اسم فاعل کے معنی میں استعمال ہوا وہیں سے اردو میں منتقل ہو گیا اور اس کی اصل کی طرف ذہن منتقل بھی نہیں ہوتا ہے۔ اسی سے مایوسی اور مایوسانہ مشتق ہو کر قبولِ عام کی سند حاصل کر چکے ہیں۔
فارخطی		صحیح لفظ فارغ خطی ہے۔ درست۔ لیکن گاؤں والے عموماً فارخطی ہی کہتے ہیں۔ زمیندار کا کارندہ سال کے آخر میں لگان وصول کر کے رسید لکھتا تھا اور اپنا ندرانہ بھی وصول کرتا جاتا تھا۔ اس رسید اور اس ندرانے کو فارخطی ہی کہا جاتا تھا اور کہا جاتا ہے۔ اگر یہ دونوں لفظ رائج رہیں تو ٹھیک ہیں۔ کچھ لوگ فارغ خطی بولیں کچھ فارخطی، دونوں کا کام چلے۔
شکیل	خوب صورت	یہ لفظ عربی معلوم ہوتا ہے لیکن عربیت سے اس کو کوئی علاقہ نہیں ہے۔ یہ خالص اردو ہے۔ یہیں بنا، یہیں مستعمل ہوا اور مستعمل ہے۔ وجیہ و شکیل، شکیل احمد وغیرہ مستعمل ہے۔ اسے کون غلط کہنے کی جرأت کر سکتا ہے۔

تبدیلی	بدلنا	اصل لفظ تبدیل ہے، ی زائد محض ہے۔ لیکن کیا کیا جائے مستعمل ہے اور خوب مستعمل ہے۔ میرے ایک محترم کرم فرما جناب عابد شاہ جہاں پوری کی ایک رباعی ہے: اظہارِ حقیقت کے لیے آئے تھے تبدیلیِ فطرت کے لیے آئے تھے خود حضرت واعظ بھی اٹھے ہیں پی کر رندوں کی ہدایت کے لیے آئے تھے جب تک کسی کو خاص طور پر توجہ نہ دلائی جائے محسوس بھی نہ ہوگا کہ تبدیلی میں ی زائد ہے۔ ایسے گھل مل جانے والے لفظ کو کون پنچایت باہر کہہ سکتا ہے۔
قدیمی	پرانا	یہی حال قدیمی کا ہے کہ قدیم پر ی بالکل زائد ہے۔ لیکن اسے غلط کہنا غلط کاری ہے۔
دائمی	ہمیشہ	اسی طرح دائمی کا حال ہے۔ دائمی زندگی اور دائم زندگی میں سے مجھ کو تو دائمی ہی اچھا معلوم ہوتا ہے۔ زبان میں اگر کوئی اچھا اضافہ ہو تو اسے کیوں روکا جائے یا اس پر جبیں شکن آلود کی جائے۔ آخر دوامی بھی مستعمل ہے۔ کس کس لفظ کو نکالا جائے گا۔ اوپر ایسے بہت سے لفظ مذکور ہو چکے ہیں۔ مثلاً سلامتی، زیادتی وغیرہ۔ اب یہ سب زبان کا جزو ہیں۔ ان کو صبر و شکر کے ساتھ قبول کر لینا چاہیے۔
فطرتی	چالاک	فطرت میں ی کا اضافہ کر کے ایک نیا لفظ بنا لیا گیا ہے جس کے معنی ہیں چالاک، عیار۔ یہ اردو کا اپنا کرشمۂ تخلیق ہے۔ فارسی عربی سے اسے کوئی تعلق نہیں۔ البتہ فطری اور فطرتی کے استعمال میں معنی کا فرق ضرور ملحوظ رہنا چاہیے۔ فطری

		ذہانت کہیں گے فطرتی ذہانت نہیں۔ اسی طرح فطرتی آدمی کہیں گے فطری آدمی نہیں۔ فطرتاً کے بجائے فطراً نہیں کہا جائے گا۔ یہ فرق قابلِ لحاظ رہنا چاہیے۔
خاوند	شوہر	فارسی میں اصل معنی ہیں مالک۔ اردو میں شوہر کے معنی میں رائج ہے اور درست ہے۔ یہ اصلاً فارسی کے خداوند کا مخفف ہے۔
خانگی		اردو میں اس کے معنی ہیں ''وہ زن پردہ نشیں جو بدکار ہو''۔ اس معنی میں یہ سو فی صدی اردو ہے۔ فارسی سے اسے اس معنی میں کوئی علاقہ نہیں۔
نواڑ		فارسی میں نوار ہے۔ اردو میں رائے مہملہ رائے ہندی سے بدل گئی۔ اب اگر کوئی نوار کہے تو لوگ اس کا منہ دیکھیں گے۔
اصیل		بہ ظاہر اصل کا کوئی مشتق معلوم ہوتا ہے لیکن اردو میں ماما کو کہتے ہیں۔ ایسے ہی الفاظ سے ظاہر ہوتا ہے کہ زبان کا دائرۂ اشتقاق ہر قاعدے سے بے نیاز ہوتا ہے۔
انکساری		انکسار کا مزید علیہ ہے اور اب درست ہے۔
پابوسی/ قدم بوسی		اصل لفظ پابوس اور قدم بوس ہے۔ یا زائد ہے۔ لیکن رواجِ عام کو کون روک سکتا ہے۔ اب لوگ کہتے ہیں اور بولتے ہیں۔ برابر بولتے ہیں اور بولتے رہیں گے۔
ادائیگی		ادائی کا مزید فیہ ہے اور بجا ہے۔ لیکن اس قیاس پر زیبائی سے زیبائگی درست نہیں ہوسکتا۔
اسباب		اصلاً سبب کی جمع ہے لیکن اصل معنی کے علاوہ سامانِ خانہ داری کے مفہوم میں بھی استعمال کیا جاتا ہے۔
آسیب		اصل میں مصیبت و تکلیف کے معنی میں آتا ہے۔ اردو والے جن بھوت وغیرہ کے لیے استعمال کرتے ہیں۔ جیسے فلاں

		شخص پر آسیب آتا ہے۔ مطلب یہ ہے کہ اس شخص پر جن یا بھوت کا قبضہ ہے۔
عندیہ	مرضی	بہ ظاہر عربی معلوم ہوتا ہے لیکن خاصل اردو ہے۔ عربی میں عند کے معنی ہیں پاس۔ عندی کے معنی ہوئے میرے پاس۔ مرضی کو اس سے کیا سروکار۔ یہ شکریے کے قیاس و وزن پر رائج ہوگیا ہے۔ اب اگر کوئی پڑھا لکھا اس کو غلط کہے تو لوگ ہنسیں گے۔
عطار	دوا فروش	عربی میں عطر سے عطار دوا فروش کے معنی میں آتا ہے۔ فارسی میں بھی یہی معنی ہیں۔ البتہ اردو میں معنیِ اوّل متروک ہوگئے۔ اب دوا فروش کو کہتے ہیں۔
تبادلہ		عربی میں تبدیل، مبادلہ، تبدل، مصادر آتے ہیں۔ تبادلہ خالص اردو نژاد ہے۔ اس کے دو معنی ہیں: ایک تو 'باہم مبادلہ کرنا' دوسرے کسی ملازم کا ایک جگہ سے دوسری جگہ بدل جانا۔
بقال	بنیا	عربی میں بقل کے معنی ہیں ترکاری۔ بقال ترکاری بیچنے والا ہوا۔ عربی میں اس کے یہی معنی رائج رہے۔ اردو والے بقال بنیے کو کہتے ہیں۔
سلوک	برتاؤ	عربی میں اس کے معنی ہیں 'راہ چلنا'۔ نیز اصطلاحِ صوفیہ میں سلوک اور سالک خاص مفہوم میں استعمال ہوتے ہیں۔ اردو میں اصل معنی 'راہ چلنا' متروک ہیں۔ البتہ تصور کے اصطلاحی معنی رائج ہیں۔ ان معنی کے علاوہ ایک دوسرے معنی برتاؤ بھی ہیں اور ان معنی میں یہ مہند ہے۔
علامہ		اس کے لفظی معنی ہیں بہت جاننے والا۔ عالم کا صیغۂ افعل التفضیل ہے۔ اردو میں اصل معنی کے علاوہ ایک دوسرے معنی بھی ہیں۔ بہت عیار، باتونی اور مکار و چالاک عورت کو کہتے ہیں۔

حرافہ		حرافہ شوخ دیدہ عورت کو کہتے ہیں۔ غالباً عربی کے حرف سے بہ صیغۂ تفصیل حراف بنا کر اس سے مونث حرافہ بنالیا گیا۔ حرافہ، علامہ، قطامہ، یہ، تینوں الفاظ ہم وزن ہیں اور خاص خاص مواقع پر استعمال ہوتے ہیں۔ اور ان سے جو مفہوم ادا کیا جاتا ہے وہ کسی دوسری طرح ممکن نہیں ہے۔
ہماشما		اصل میں 'ماوَشما' ہونا چاہیے لیکن اب خواص و عوام سب 'ہما شما' بولتے ہیں۔
مسالہ		اصل لفظ مصالح ہے جو مصلحت کی جمع ہے۔ اردو میں اصل معنی ختم ہو کر اس کی شکل بھی بدل گئی۔ صاد، سین بن گیا اور حائے حطی ہائے ہوز بن گئی۔ عمارت کا مسالہ، گوشت کا مسالہ، گرم مسالہ وغیرہ کی صورت میں استعمال کیا جاتا ہے۔ بعض گرم مصالحہ لکھنے کے عادی ہیں جو قطعاً غلط ہے۔
اوقات		اصل میں وقت کی جمع ہے۔ اردو میں اصل معنی کے ساتھ ساتھ ایک دوسرے معنی میں بھی مستعمل ہے۔ جیسے "اپنی اوقات پر آگئے"۔
مکان	گھر	عربی میں جگہ کو کہتے ہیں۔ یہی معنی فارسی میں بھی ہیں۔ اردو میں گھر کے مفہوم میں بولتے ہیں۔
اخبار		خبر کی جمع اخبار ہے، لیکن اب 'روزنامہ' کو کہتے ہیں۔
تردید	رد کرنا	عربی کا مصدر ہے جس کے اصل معنی ہیں 'کسی چیز کو لوٹا دینا'۔ اردو میں بالکل دوسرے مفہوم میں استعمال ہوتا ہے یعنی کسی کی بات کا کاٹ کرنا۔ جیسے "اس بات کی تردید کسی طرح ممکن نہیں ہے"۔
نغمگی		نغمگی قاعدے کے اعتبار سے غلط ہے۔ البتہ کج نغمگی درست ہے۔ لیکن سریلا پن کے معنی میں اس لفظ کے علاوہ اردو میں اور کوئی لفظ ہی نہیں ہے لہٰذا اس لفظ کو صحیح مان لینا چاہیے۔ اس وزن پر ناگی، قطرگی، شعلگی وغیرہ متعدد الفاظ

		رائج ہو گئے ہیں۔ یہ سب زبان کی وسعت و جذب کا کرشمہ ہے، لہٰذا ایسے تمام الفاظ کو صحیح مان لینا ضروری ہے۔
لوازمات/ احکامات		دونوں لوازم و احکام کی جمع الجمع ہیں اور رائج ہیں۔ اصل کے اعتبار سے غلط سہی۔
حیوانیت	وحشی پن	اردو والوں نے حیوان سے حیوانیت مصدر بنالیا ہے۔ عربی میں اس کا وجود نہیں ہے۔
دن بہ دن		روز بروز کے قیاس پر اردو میں مستعمل ہے اور ٹھیک ہے۔
طبابت		طب سے اردو میں طبابت مصدر بنالیا گیا۔ ایسے نہ معلوم کتنے مصادر رائج ہیں۔ کس کس کو غلط کہا جائے گا۔
فی زمانہ		صحیح لفظ فی زمانِنا ہے، لیکن اردو والے اس سے ناآشنا ہیں۔ صرف فی زمانہ سے واقف ہیں اور یہی بہتر ہے۔
وجوہات		وجہ عربی، وجوہ اس کی جمع۔ اردو والوں نے جمع الجمع وجوہات بنالی جیسے جواہرات و لوازمات۔ بہرحال اس کو رہنا چاہیے، نکالنے کی کوئی وجہ نہیں معلوم ہوتی۔
تعطیل		عربی میں اس کے معنی ہیں کسی کو بے کار کرنا یا خالی چھوڑنا۔ اس سے معطل بنتا ہے۔ اردو میں اس کے معنی ہیں چھٹی۔ مثلاً اتوار کو اسکول کی تعطیل ہے۔
قدرِ عافیت		صحیح لفظ قدر عافیت مع اضافت ہے، لیکن اردو بول چال میں بغیر اضافت بولتے ہیں اور یہی صحیح ہے۔
ضروری		ضرورت عربی کا مصدر ہے۔ اسی سے ضروری بن گیا ہے۔ لیکن یہ لفظ بالعموم لغت کی کتابوں میں نہیں ملتا۔ البتہ منطق و فلسفے کی کتب میں بالعموم استعمال ہوا ہے۔ بعض لوگ محض لغت کو سامنے رکھ کر غالبؔ کے ضروری الاظہار کو غلط کہہ دیتے ہیں۔

احدی	ست، کاہل	کاہل کے معنی میں اردو والوں کا تراشا ہوا لفظ ہے۔ فارسی میں ایک منصب کا نام ہے۔
تاہم	اس پر بھی	یہ بھی اردو دانوں کا کرشمہ اختراع ہے۔
ترسیل	بھیجنا	یہ بھی اردو کا ساختہ پرداختہ ہے۔ عربی سے اس کو ان معنی میں کوئی تعلق نہیں۔
تپاک	گرم جوشی	فارسی میں اس کے معنی ہیں بے قراری، اضطراب (موید الفضلا) اردو میں گرم جوشی کے مفہوم میں مستعمل ہے۔ اس طرح ان معنی میں یہ اردو نژاد ہوا۔
ترکیب	ڈھنگ، تدبیر	عربی میں اصل معنی ہیں 'دو چیزوں کا باہم ملنا' یہی معنی فارسی میں بھی قائم رہے۔ اردو میں اس کے معنی ہیں تدبیر، ان معنی میں یہ مہند ہے۔
جلوس		عربی میں اس کے معنی ہیں بیٹھنا۔ اب کہتے ہیں کہ مزدوروں کا جلوس نکل رہا ہے۔ یا تعزیوں کا جلوس جا رہا ہے، ان معنی میں اردو نژاد ہے۔
تقاضا		عربی میں تقاضی بہ معنی خواہش ہے۔ اردو میں تقاضا مطالبہ کرنے کے معنی میں بھی آتا ہے اور ان معنوں میں یہ اردو کا لفظ ہے۔
بے تحاشا		عربی میں تحاشی ہے جس کے معنی ہیں 'بہ یکسو شدن'۔ اردو میں اس لیے 'بے تحاشا' بنا لیا، جس کے معنی ہیں فوراً، بے سوچے سمجھے۔
تکلف		عربی میں اس کے معنی ہیں 'بر خود رنج نہادن' جس سے بناوٹ کا مفہوم بھی نکلتا ہے۔ اردو میں ان معنی کے علاوہ اس کے چند اور معنی بھی ہیں: تامل، نمائش، دکھاوا، ان معنی میں یہ اردو ہے۔

ثقاہت		یہ ثقہ سے اردو والوں کا ساختہ مصدر ہے۔
جرار		عربی میں اس کے معنی ہیں کشندہ، لشکر کثیر (منتخب)۔ اردو میں 'بہادر' کے مفہوم میں بھی مستعمل ہے۔
مدلل		خالص اردو نژاد ہے۔ عربی میں استدلال مصدر ہے۔ اس سے اسم مفہوم مستدل آنا چاہیے۔

الفاظ قسم چہارم

اس ذیل میں مثالاً کچھ ایسے الفاظ درج ہیں جن میں عوام نے بر بنائے جہالت کتر بیونت کی ہے اور یہ قبولِ عام نہیں پا سکے۔ نیز یہ کہ صحیح لفظ ان سے کہیں زیادہ عمدہ اور برمحل ہے۔ ایسے تمام الفاظ کو یک قلم ترک کر دینا چاہیے اور ان کی بجائے صحیح لفظ بولنا چاہیے۔

دائم مریض		یہ عوام کا تلفظ ہے۔ دائمی مریض کہنا چاہیے۔
قمیض		صاد مہملہ کے بجائے ضاد غلط ہے۔ قمیص مع صاد مہملہ کہنا چاہیے۔
پیک	تیل ڈالنے کا آلہ	صحیح لفظ قیف ہے۔ پیک پان سے مخصوص ہے۔
جگنا		جاگنا فصیح و صحیح ہے۔
چنیدہ		چیدہ بولنا چاہیے۔
دوچار	مقابل	بغیر اظہارِ واو بولنا چاہیے۔
دوکان		صحیح دکان بغیر واو ہے۔ مع واو غلط ہے۔
تمغہ		تمغا درست ہے۔
داوات		دوات صحیح ہے۔
بارات		برات بولنا چاہیے۔ بارات غیر فصیح ہے۔

صفیل		صحیح لفظ فصیل ہے۔
احبابوں		احباب سے مفہوم پورے طور پر ادا ہو جاتا ہے۔ احبابوں، احکاموں، اقوالوں وغیرہ سارے الفاظ قابلِ ترک ہیں۔
نخسہ		نسخہ صحیح لفظ ہے۔
بچارہ		بے چارہ صحیح بھی ہے اور فصیح بھی۔
سوائے فائدے کے		بالکل غلط ہے۔ 'فائدے کے سوا' یا 'سوائے فائدہ' کہنا چاہیے۔
دار و مدار		بغیر اضافۂ واو صرف دار مدار کہنا چاہیے۔
قریب المرگ شریف الخاندان		دونوں فصاحت سے عاری ہیں، لہٰذا قابلِ ترک ہیں۔
امام دستہ		ہارون دستہ مسلّم ہے۔
قابلی چنے		کابلی چنے مستند ہے۔
ناراضگی		ناراضی سے کام چل جاتا ہے۔ ناراضگی ٹکسال باہر ہے۔
تقرری		تقرر کافی ہے۔
کراہیت		کراہت مکمل ہے۔
قرضہ		قرض درست ہے۔ قرضہ کوئی لفظ نہیں۔
خرچہ		یہی حال خرچہ کا ہے کہ خرچ کافی ہے۔
اہلِ ہنود		سر سے پیر تک غلط ہے۔
شراکت		شرکت میں الف کا اضافہ کرشمۂ جہالت ہے۔
ذلالت		ذلیل سے ذلالت بنا ہے ضلالت پر ستم ہے۔
سہولیت		سہولت میں کیا برائی ہے کہ ایک ی کا خواہ مخواہ اضافہ کیا جائے۔
درستگی		درستی میں کوئی کمی نہیں جس کے لیے گی کی بھی ضرورت ہے۔
دوائیاں	دوا کی جمع	دوا سے دوائی اور دوائیاں دونوں غلط ہیں۔ دوا کی جمع اردو قاعدے کی رو سے دوائیں یا دواؤں آتی ہیں اور یہی صحیح ہے۔

لب دم	جاں بلب	بالکل غلط۔ جاں بہ لب وغیرہ صحیح ہے۔ یہ لب گور کے وزن پر یار لوگوں نے تراش لیا ہے۔
ایکساں		یکساں فصیح ہے۔ ایکساں قابلِ ترک۔
بے فضول		فضول پر بے کا اضافہ "سنلائٹ سوپ صابن" کی طرح ہے۔
پایۂ تخت		پائے تخت صحیح لفظ ہے۔ پایۂ تخت سے تو معنی ہی چوپٹ ہو جاتے ہیں، لہٰذا غلط اور بالکل غلط۔

ضمیمۂ الفاظِ ہندی

چھپانا		اہلِ دہلی بہ ضمِ اوّل بولتے ہیں اور دبستانِ لکھنؤ میں بہ کسرِ اوّل ہے۔ عام لوگ بالعموم بہ ضمِ اوّل بولتے ہیں۔
بکاین	ایک دوا	اصل میں یا پر زبر ہے۔ بول چال میں بالکسر استعمال کرتے ہیں۔
بہتات	زیادتی	بہ بہت کا مزید فیہ ہے، اس لیے لغت کے اعتبار سے حرفِ اوّل مفتوح ہے۔ لیکن بول چال میں بہ ضمِ با بولتے ہیں۔
ارد	ماش	لغت میں را ساکن ہے۔ عام استعمال میں بہ فتحِ را ہے۔
بچھونا		لکھنؤ کے خواص اس کو بہ ضمِ جیم ہندی بولتے ہیں۔ لیکن عوام بہ فتح بولتے ہیں۔ جوشؔ نے کئی جگہ قافیے میں اس کو بہ فتحِ جیم ہندی استعمال کیا ہے۔
اٹکنا		صحیح بہ فتحِ الف ہے۔ مستعمل بہ کسرِ الف۔
مہک	خوشبو	صحیح بہ فتحِ ہا ہے۔ شعر میں عموماً چہک، لٹک وغیرہ کے قافیے میں آتا ہے۔ لیکن عام گفتگو میں بہ کسرِ ہا بولتے ہیں۔ قافیے کی مجبوری دوسری بات ہے ورنہ مستعمل حرکت بہ کسرِ ہا ہے۔
ٹہنی		صحیح بہ فتحِ اوّل ہے لیکن عام لوگ بہ کسرِ اوّل بولتے ہیں۔

پہ		یہ پر کا مخفف ہے۔ اس لیے اصولاً بہ فتح ہونا چاہیے، لیکن گفتگو میں بہ کسر بولتے ہیں۔ البتہ پہ بہ معنی 'لیکن' صرف بالفتح ہے۔ "شاعر تو وہ اچھا ہے پہ بدنام بہت ہے"۔
الاچی	الائچی	اصل میں بغیر ہمزہ ہے۔ الف مکسور و مفتوح بہ ہر دو طور ہے۔ گفتگو میں ہمزہ کا اضافہ ہوگیا ہے اور اب دونوں طرح صحیح ہے۔
بگلا		صحیح لفظ بالفتح با ہے۔ لیکن عام لوگ بہ ضمِ با بھی بولتے ہیں۔ اس کی دونوں حرکات صحیح مان لینا چاہیے۔
پچھم	مغرب	صحیح بہ فتح حرفِ ثالث ہے۔ گفتگو میں فتحہ کے علاوہ کسرہ بھی شامل ہے۔
پھٹکری		لُغت کے اعتبار سے کاف مکسور ہے۔ بول چال میں کاف مفتوح ہو جاتا ہے اور اس حد تک کہ کسرہ کو ساقط سمجھ کر ترک کر دینا چاہیے۔
جنتری		صحیح لفظ بہ فتحِ ت ہے۔ استعمال میں تاے مفتوح اور تاے ساکن دونوں رائج ہیں۔
چھپکلی		لُغت میں بہ کسرِ اوّل ہے۔ لیکن عام گفتگو میں بہ فتحِ اوّل بولتے ہیں۔
بہکنا		مہکنا کی طرح یہ بھی گفتگو میں بہ کسرِ ہا مستعمل ہے۔
بلکنا		لُغت میں ب مفتوح ہے، گفتگو میں بالعموم بہ کسرِ با رائج ہے۔
بتاسا		اصل میں سین مہملہ ہے۔ لکھنؤ کے خواص اب بھی سین مہملہ ہی بولتے ہیں۔ لیکن عام لوگ اور خصوصاً لکھنؤ کے باہر والے سین مہملہ کے بجائے شین معجمہ بولتے ہیں۔
جتھا		لُغت میں بہ تخفیف ہے۔ گفتگو میں مشدد بھی مستعمل ہے۔

پودھا		جلالؔ نے اپنے لُغت میں صرف پودھا لکھا ہے لیکن نوراللّغات میں پودا بھی درج ہے۔ استعمال میں صرف پودا بولتے ہیں۔ پودھا متروک ہے۔
بول توڑ		بہت سے لوگ بال توڑ بھی کہتے ہیں۔ دونوں کو مستند تسلیم کرلینا چاہیے۔
اودھم		لُغت میں واو بھی درج ہے۔ صحیح بغیر واو ہے۔
بریت	مارکا نشان	عام استعمال میں بغیر یا (برت) ہے۔
بات کا بتکڑ	بات کا بتنگڑ	اب صرف 'بات کا بتنگڑ' بولتے ہیں۔ لہٰذا 'بتکڑ' پنچایت باہر سمجھا جائے گا۔
رویاں		اب رواں مستعمل ہیں۔
بانسلی		لُغت میں بانسلی اور بانسری دونوں درج ہیں۔ مستعمل صرف بانسری ہے۔
کلابازی		جلالؔ نے کلابازی لکھا ہے لیکن عام لوگ قلابازی کہتے ہیں۔
گھومنی	دوران سر	اب صرف گھمنی رائج ہے۔
اریب		لُغت میں اریب واو کے بغیر ہے۔ گفتگو میں مع واو (اوریب) بھی مستعمل ہے۔
ہجڑا		لکھنؤ کے خاص خاص بزرگ (مثلاً مرزا جعفر علی خاں اثرؔ) مع یا بولتے ہیں۔ لُغت میں بھی یا ہے لیکن عام لوگ بغیر یا (ہجڑا) بولتے ہیں۔
دھوون		دھوون کے ساتھ اب دھون بھی رائج ہے۔
کرگا	کارگاہ	اب دونوں کے بجائے صرف کرگھا کہتے ہیں۔
بھننگ	خبر	جلالؔ نے یہی لکھا ہے۔ اب اس کے بجائے بھنک کہتے ہیں۔

بیس تاریخ		صحیح لفظ ''بیسویں تاریخ'' ہے۔ لیکن اب بیس تاریخ یا چار تاریخ وغیرہ بالعموم مستعمل ہے۔ ان کو غلط سمجھنا اور چوتھی تاریخ، پانچویں تاریخ وغیرہ پر اصرار کرنا غلط ہے۔ دونوں ہی ٹھیک ہیں۔ جیسے جس کا جی چاہے بولے۔
ناقوس پھونکنا		جلالؔ نے لکھا ہے کہ ناقوس پھونکنا درست ہے۔ اور ناقوس بجانا غلط ہے۔ اب دونوں طرح استعمال کرتے ہیں۔
ہاتھ چھوڑنا		اس کے صحیح معنی ہیں ''کسی پر تلوار کا ہاتھ مارنا''۔ لیکن اب اس کا مفہوم عام ضرب ہے۔ تلوار کی ہو یا لاٹھی کی۔
پال ڈالنا		اب 'پال رکھنا'، 'پال میں لگانا' بھی مستعمل ہیں۔
روغن قاز ملنا		اب اس مفہوم کے لیے ''مکھن ملنا'' بھی بولتے ہیں۔
اب کے مہینے		جلالؔ نے لکھا ہے کہ 'اب کے برس' صحیح ہے، لیکن 'اب کے دن' یا 'اب کے مہینے' صحیح نہیں۔ لیکن اب 'ابکے مہینے' مستعمل ہے۔
بھڑ	زنبور	لُغت میں بھِڑ لکھا ہے۔ لکھنؤ میں خاص لوگ اب بھی بھِڑ (بہ کسرِ اوّل) ہی کہتے ہیں۔ لیکن میں نے لکھنؤ کے علاوہ ہر جگہ کے عام لوگوں کو بَر (بہ فتحِ اوّل) بولتے سنا ہے۔
تڑیڑا		اب تریرا (بہ ہر دو رائے عربی) بھی رائج ہے اور شاید تڑیڑا سے زیادہ۔
پڑوس		پڑوس کے ساتھ پروس بھی مستعمل ہے
پنڈ کھجور		اب عام لوگ 'پن کھجور' کہتے ہیں۔
اکڑوں بیٹھنا		اب 'اکروں بیٹھنا' (بغیر رائے ہندی) زیادہ رائج ہے۔
دہی بڑے		''دہی برے'' بغیر رائے ہندی بھی رائج ہے۔
ہربونگ		یہ استعمالِ عام میں 'ہڑبونگ' ہوگیا ہے۔ یعنی رائے مہملہ رائے ہندی سے بدل گئی۔

برتا	طاقت	اس کے ساتھ ساتھ بوتہ بھی بولتے ہیں۔
اپاہج		لکھنوی تلفظ بہ فتحِ ہائے ہنوز ہے لیکن عام لوگ بہ فتح و بہ کسر ہائے ہوز بہ ہر دو طور بولتے ہیں۔ لہٰذا دونوں ہی کو درست تسلیم کرنا پڑے گا۔

غیر مناسب نہ ہوگا اگر چند لمحوں کے لیے ان بزرگوں کو بھی مخاطب کرلیا جائے جو بالا تفاق سفینۂ زبان کے ناخدا مانے جاتے ہیں، کہ حضرات اگر زمانے کے بدلتے ہوئے تقاضوں کے تحت آپ نے قدم نہیں اٹھایا تو آپ کی مسندِ استناد معرضِ خطر میں آجائے گی۔ خیر، یہ تو چنداں تاسّف کی بات نہیں لیکن اس کے نتیجے میں زبان کے بھی حصے بخرے ہوجائیں گے جو جس کے جی میں آئے گا وہ کرے گا۔ پھر جب طبیعتیں شکست و ریخت کی عادی ہوجائیں گی تو پھر کوئی سنجیدہ بات قابلِ قبول نہیں ہوگی۔ لہٰذا ضروری ہے کہ بعض عملی و تحقیقی اقدامات کیے جائیں۔ اردو کی ایک ایسی جامع لُغت تیار کی جائے جس میں اردو کے سارے مستعمل الفاظ بہ طرزِ نو جمع کیے جائیں۔ امثال و محاورات میں جو اضافے ہوئے ہیں ان کو شامل کیا جائے اور وہ محاورے جو اب رواجِ عام سے خارج ہوچکے ہیں ان کو خارج کردیا جائے۔ وہ محاورات و مرکّبات جو مغربیات کے اثر سے وجود میں آئے ہیں ان کو مناسب ترمیم و تنسیخ کے ساتھ داخل کرلیا جائے۔ مولانا حالیؔ نے اسی صورت کو محسوس کرتے ہوئے اب سے بہت پہلے لکھا تھا:

> ''جو لوگ اپنے تئیں اردو زبان کا مالک سمجھتے ہیں، یعنی اہلِ دہلیؔ یا اہلِ لکھنؤ، ان کو یاد رکھنا چاہیے۔ ان کو اس بات پر فخر نہیں کرنا چاہیے کہ لوگ ہماری زبان کا اتباع کرتے ہیں اور ہمارے روزمرہ کی پیروی کی جاتی ہے۔ ان کو یاد رکھنا چاہیے کہ اگر وہ اپنی زبان کی خبر نہ لیں گے اور اس کے محفوظ رکھنے کے وسائل نہ بہم پہنچائیں گے، اس کے الفاظ و محاورات کو نہایت احتیاط کے ساتھ فراہم اور مرتب نہ کریں گے اور اس کی نظم و نثر کو زمانے کے مذاق کے

موافق ترقی نہ دیں گے تو ان کی زبان کا وہ حصہ جس پر ان کو فخر ہے اور جو ان کی اور تمام ہندستان کی اردو میں مابہ الامتیاز ہے، حرفِ غلط کی طرح صفحۂ روزگار سے محو ہو جائے گا اور یہی بُری بھلی اردو جو عام اخبارات اور جدید تصنیفات کے ذریعے سے ملک میں پھیل رہی ہے اور جس کو وہ اب تک حقارت کی نظر سے دیکھتے رہے ہیں زیادہ سے زیادہ نصف صدی میں ملک کی ٹکسالی اور فصیح زبان قرار پائے گی۔ کیا ان کو معلوم نہیں ہے کہ عرب میں جب سے شعر و انشا کی سرد بازاری ہوئی اور عربی نظم و نثر کے مالک غیر ملکوں کے باشندے ہو گئے رفتہ رفتہ وہ کلاسیکل عربی جس پر عربوں کو ناز تھا لٹریری دنیا سے رخصت ہو گئی اور وہی بگڑی زبان جس کو عرب عربا حقارت کی نظر سے دیکھتے تھے، تمام عربی لٹریچر پر چھا گئی۔ ایسا ہی انجام دلّی و لکھنؤ کی زبان کا اگر اس کی جلد خبر نہ لی گئی ہوتا نظر آتا ہے"۔ (مقدّمہ شعر و شاعری)

مضمون خاصا طویل ہو گیا۔ آخر میں قارئین سے ایک بات کہہ کر رخصت چاہوں گا۔ ہو سکتا ہے کہ ان میں بہت سے الفاظ کے تعیّن سے کچھ لوگ متفق نہ ہوں تو ضروری ہے کہ وہ اپنی تحقیقات سے مطّلع فرمائیں تا کہ بحث و نظر کے بعد ایک باضابطہ سرمایہ فراہم ہو جائے۔

لیکن شرط یہ ہے کہ یہ مشورے یا تنقید محض قدامت کے نقطۂ نظر سے نہ ہوں یا صرف دہلی و لکھنؤ کی روایتی پاسبانی کا حق نہ ادا کیا جائے کیوں کہ زبان گھر کی چہار دیواری سے باہر کی چیز ہے، ورنہ ایسے مشوروں کی اہمیت و افادیت معلوم! اور کوئی بھی سمجھ دار شخص ایسی تحریروں کو کوئی وقعت نہیں دے سکتا۔

(سہ ماہی اردو ادب، علی گڑھ، مارچ ۱۹۵۷ء، صفحہ ۵ تا ۵۸)

(۱) پروفیسر سیّد حسن عبّاس، شعبۂ فارسی بنارس ہندو یونی ورسٹی، وارانسی اور جناب

عبدالرّشید، انجمن ترقّی اردو (ہند) نئی دہلی کا میں تہِ دل سے مشکور ہوں کہ اُنھوں نے اپنی اپنی جگہ پر اس مضمون کے عکس حاصل کر کے مجھے روانہ کیے۔

(۲) ہاں 'الحمرا' کے نام پر یاد آیا کہ غالباً ۱۹۵۰ء کے بعد اور ۱۹۵۵ء سے پہلے حامد علی خاں مرحوم کے زمانے میں اثر لکھنوی مرحوم سے دو سال تک اِس رسالے کے صفحات پر گفتگو ہوتی رہی تھی بعض الفاظ کے سلسلے میں۔ میرا طویل مضمون ''لغت اور استعمالِ عام'' اُسی بحث کے مختلف اجزا کی ترتیبِ نو پر مشتمل ہے، یہ مضمون میری کتاب ''زبان اور قواعد'' میں شامل ہے''۔ مکتوبہ مرقومہ ۸/جون ۲۰۰۵ء ''مکاتیبِ رشید حسن خاں بہ نام رفیع الدین ہاشمی'' ص ۱۵۸، مرتبہ ڈاکٹر ارشد محمود ناشاد، ادبیات، رحمان مارکیٹ غزنی اسٹریٹ، اردو بازار، لاہور، سالِ اشاعت: جون ۲۰۰۹ء۔

(۳) ''زبان اور قواعد'' ترقّی اردو بیورو، نئی دہلی، دوسری اشاعت: ۱۹۸۳ء، ص ۱۸۸-۲۲۵۔

□□□

○

ایطا کے بعض متعلّقات

مارچ ۱۹۵۷ء اردو ادب میں جناب حبیب احمد صدیقی کا پُرمغز مقالہ بہ عنوان ایطا نظر سے گزرا۔ موصوف کا یہ فرمانا بالکل بجا ہے کہ ایطا کی جیسی پابندی لازم قرار دی گئی ہے وہ لزوم مالا یلزم کی حد تک پہنچ گئی ہے اور اُس کو ترک کر دینا اولیٰ[۱] ہے۔ البتہ اس بات کا خیال رکھنا ضروری ہے کہ صوتی اعتبار سے مطلع میں نامانوس کیفیت نہ پیدا ہو جائے۔ بے جا قیود سے رہائی حاصل کرنا اچھی بات ہے، لیکن مذاقِ سلیم کی مدد سے کچھ پابندیاں بہ ہر طور برقرار رکھنا ہوں گی۔

مجھ کو موصوف کی اس رائے سے بھی کامل اتّفاق ہے کہ اگر حرف روی ہم مخرج متشابہ حروف سے بدل جائے تو اس کو عیب نہیں سمجھنا چاہیے، یعنی خاص کا قافیہ پاس اور لذیذ کا قافیہ عزیز جائز ہونا چاہیے۔ مجھ کو یاد ہوتا ہے کہ اب سے کئی سال قبل ڈاکٹر اعجاز حسین صاحب (الٰہ آباد یونی ورسٹی) نے بھی رسالہ ''شاعر'' کے سالنامہ بابت ۱۹۵۱ء میں اسی موضوع پر ایک بسیط مضمون لکھا تھا اور اِنھیں امور پر زور دیا تھا۔

لیکن اِس ضمن میں یہ بات عرض کرنا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ صدیقی صاحب

---

۱ 'اولیٰ' یہ املا ۱۹۷۴ء سے قبل کا ہے۔ ۱۹۷۴ء میں رشید حسن خاں نے اپنی کتاب 'اردو املا' شائع کی تو عربی طرز کے املا کو بدل دیا گیا، جسے بعد میں ''انجمن ترقی اردو ہند و پاک'' نے مان لیا۔ مثلاً: اعلیٰ، ادنیٰ کو اب اعلا، ادنا لکھا جانے لگا۔ لہٰذا اسی صورت میں اب 'اولیٰ' کو 'اولا' لکھنا چاہیے۔

نے اس مضمون میں بعض اصطلاحی باتیں ایسی لکھی ہیں جو محلِ نظر ہیں۔ متعدّد مقامات پر خلط مبحث ہو گیا ہے اور ایطا کے ضمن میں بعض ایسے ضابطے لکھے ہیں جن سے غلط فہمی پیدا ہو سکتی ہے۔

اسی سلسلے میں اصل مبحث سے پہلے چند باتوں کو پیشِ نظر رکھنا ضروری ہے کیوں کہ ان کے بغیر فنّی مسائل پر واضح اور صحیح گفتگو نہیں کی جا سکتی — زبان اور فن سے متعلق مسائل و ضوابط مختلف کتابوں میں بکھرے ہوئے ہیں جب تک ایسی متعدّد کتابوں کو پیشِ نظر نہ رکھا جائے کوئی آخری اور قطعی بات نہیں کہی جا سکتی۔ کسی ایک کتاب کو اگر سامنے رکھ کر اظہارِ رائے کیا جائے گا تو قدم قدم پر غلط فہمی کی گنجایش رہے گی۔

زبان اور فن سے متعلّق بعض قاعدے کتابوں میں درج ہیں اور اِس کتابی رعایت سے وہ قاعدے ایک کتاب سے دوسری کتاب میں نقل ہوتے چلے آئے ہیں لیکن اساتذہ نے ان کی پابندی نہیں کی۔ شروع میں جب یہ قاعدے وضع کیے گئے تھے تو بڑی سختی سے پابندی کی کوشش کی گئی تھی لیکن کچھ مصنوعی ضابطے زیادہ دور تک ساتھ نہیں دے سکے۔ اور اسی دور میں بل کہ بعض صورتوں میں انھیں اساتذہ نے غیر شعوری طور پر اِن کو ترک کر دیا۔ اِس طرح وہ قاعدے اب کتابوں میں ضرور درج ہیں لیکن اصل استعمال کے اعتبار سے اِن کا کوئی وجود نہیں ہے۔ اسی لیے ایسی کتابی تحریریں کسی ایسے قاعدے پر بحث کرتے وقت نقل نہیں کی جا سکتیں۔ میں اپنے اِس قول کو واضح کرنے کے لیے ایسے دو قاعدوں کا ذکر کرتا ہوں جس سے اِسی اصول کی مکمّل طور پر تشریح ہو جائے گی۔

ناسخ مرحوم نے اِس قاعدے پر بہت زور دیا تھا کہ فارسی و عربی الفاظ کے آخر سے حروفِ علّت دبنے نہ پائیں لیکن یہ پابندی زیادہ دن تک قائم نہ رہ سکی۔ اور تو اور خود شیخ صاحب اس قاعدے کی پابندی نہ کر سکے۔ متعدّد جگہ استعمال کر گئے ہیں، چند مثالیں دیکھیے:

قیس کی قیس جانے میں لیکن وحشی ہوں آدمی کے جنگل کا [ناسخ]

کام خوں ریزی ہے اس یوسف بازاری کا جان بیچے سو کرے قصد گرفتاری کا [〃]

خنجر تھی الٰہی یا زباں تھی خنجر سے زیادہ تر رواں تھی [مومنؔ]

شرارت آپ کی ہر حال میں ہے گوئی کیا جانے دم سختی جو پتھر ہو تو وقت نرمی آہک ہو [بحرؔ]

عذر درماندگی اے حضرت دل نالہ کرتا تھا جگر یاد آیا [غالبؔ]

یہ چند شعر بہ طورِ امثلہ لکھے گئے ہیں اور اب تو شاید بہت سے لوگ اِس قاعدے کو جانتے بھی نہ ہوں گے۔ اساتذہ ایک زمانے میں اِس بات کا بڑا لحاظ رکھتے تھے کہ جان، خون، دین وغیرہ جیسے الفاظ کو روزمرّہ میں بہ اعلانِ نونؔ بولے جاتے ہیں اگر شعر میں بہ ترکیبِ فارسی نہ آئیں تو اِن کو بہ اعلانِ نونؔ ہی استعمال کیا جائے، بہ اخفائے نونؔ درست نہیں۔ اِس میں اتنا غلو کیا گیا کہ منیرؔ کو مجبوراً ایک جگہ کہنا پڑا:

منیرؔ افسردہ ہوں پابندیِ عطف و اضافت سے
وگرنہ لطف دکھلاتا مضامین گریباں کا

محترمی جناب مرزا جعفر علی خاں اثرؔ کی ایک روایت کے مطابق منیرؔ نے اپنا یہ مقطع:

گمبد قبر دوستاں ٹوٹے اے زمیں تجھ پہ آسماں ٹوٹے

اِس لیے دیوان میں نہیں لکھا کہ آسماںؔ بہ اخفائے نونؔ آیا ہے۔ زانو پر ہاتھ مارتے تھے کہ افسوس کیا عمدہ مطلع ہے لیکن درجِ دیوان نہیں کر سکتا۔ اس تقشّف کے باوصف یہ قاعدہ مقبول نہیں ہو سکا۔ چند مثالیں دیکھیے:

کھولے ہوئے جُوڑا تجھے اے جاں نہیں دیکھا اس باغ میں سنبل کو پریشاں نہیں دیکھا [امیرؔ]

حسینوں میں ابھی چوری گیا دل میں کس کا نام لوں اپنی زباں سے [تسلیمؔ]

جو سینے سے خود ہی نکل آتا ہے تڑپ کر اس دل کا نکلتے ہوئے ارماں نہیں دیکھا [جلالؔ]

کیا پوچھتے ہو کون ہے یہ کس کی ہے شہرت کیا تم نے کبھی داغؔ کا دیواں نہیں دیکھا [داغؔ]

اب اگر کوئی شخص اِن قواعد کو نقل کر کے یہ لکھے کہ اردو میں یہ قاعدے بہت غلط ہیں اور ان کی پابندی نہیں کرنا چاہیے تو ظاہر ہے کہ اِس کا مطلب یہ ہوگا کہ اِس نے صرف ایک قاعدے کو نقل کر دیا اور استعمالِ عام کو نظر انداز کر دیا۔

فن سے متعلق بعض قاعدوں پر مختلف رائیں ہیں۔ بعض اہلِ فن نے مانا ہے، بعض نے نہیں۔ ایسے قواعد پر گفتگو کرتے وقت یہ بات پیشِ نظر رکھنا ضروری ہے کہ جمہور کا مسلک کیا ہے جیسے فقہ میں بہت سے مسائل پر مختلف رائے ہیں۔ ایک مسئلے میں امامِ اعظمؒ کچھ کہتے ہیں، امام ابو محمدؒ کچھ، امام ابو یوسفؒ کچھ۔ ظاہر ہے کہ ہر قول پر عمل کرنا درست نہیں ہوگا۔ یہ دیکھا جائے گا کہ مفتی بہ قول کون سا ہے، اِس کو مانا جائے گا۔ یا جیسے بعض اہلِ فن اِس کے قائل ہیں کہ تاسیس و دخیل حروف قافیہ میں شامل ہیں اور اِن کی پابندی لازم ہے، اِن کی رائے میں قاتل کا قافیہ دل کسی طرح درست نہیں، لیکن یہ قولِ بعض ہے۔ جمہور نے کبھی اِس کو قبول نہیں کیا اور ہمیشہ لزوم مالا یلزم سمجھا۔

یہی حال ایطا کا ہے۔ ایطا کے متعدد قاعدے بعض کتابوں میں صرف عربی یا فارسی کے ضوابط کو پیشِ نظر رکھ کر لکھ دیے گئے ہیں، حالاں کہ اِن کو اردو میں کبھی پورے طور پر قبول نہیں کیا گیا۔ یا بعض ایسے قاعدے ہیں جن میں اہلِ فن مختلف القول ہیں۔ اب اگر ایسے کسی قاعدے کو جس کو صرف ایک دو مصنّفین نے لکھا ہے نقل کر کے گنجایشِ اعتراض نکالی جائے تو ظاہر ہے یہ غلط بات ہوگی۔ صدیقی صاحب کے مذکورہ مضمون میں جگہ جگہ یہی ہوا ہے۔ اُنھوں نے ایک کتاب سامنے رکھ کر چند باتیں نقل کر دیں یہ دیکھے بغیر کہ صحیح صورتِ حال کیا ہے، مثلاً وہ ایک جگہ لکھتے ہیں:

> ''ایطا کی ایک شکل یہ ہوتی ہے کہ قافیے میں ایک جگہ مفرد لفظ آئے اور دوسری جگہ جمع ہو جیسے کارواں، دلبراں — جہاں ایسے قوافی آئیں گے وہاں ایطائے جلی واقع ہوگا:
>
> بہت ہم نے دیکھے وزیر و شہاں   شکار ایسے دستور سے تھا کہاں   [میر]
>
> 'شہاں' جمع ہے اور کہاں مفرد۔ لہٰذا ان دونوں قافیوں میں ایطائے جلی ہے''۔

یہ اصول اوّل تو ایطا کی تعریف کے اعتبار سے ہی غلط ہے۔ ایطا کی تعریف میں یہ بات شامل ہے کہ لفظاً و معناً تکرار ہو اور ایسے قوافی میں تکرار مفقود ہوتی ہے۔ دوسرے یہ کہ اس اصول کو کبھی قابلِ التفات نہیں سمجھا گیا۔ حدایق البلاغت سے حسرت موہانی کی کتاب معائبِ سخن تک کسی میں اِس کا ذکر نہیں ہے۔ نیاز صاحب البتہ اِس اصول کے قائل ہیں۔ اُن کی کتاب مالہٗ و ماعلیہ دیکھیے۔ متعدّد جگہ سیماب، جگر وغیرہ پر یہ اعتراض ملے گا۔ لیکن نیاز صاحب کی کافر طبیعتی سے سب واقف ہیں، وہ جب اعتراض کرنے پر آتے ہیں تو پھر ہر زاویے سے اعتراض کرتے ہیں اور اِس سلسلے میں کمزور سے کمزور سہارے سے گریز نہیں کرتے ہیں۔ صدیقی صاحب کی اِطلاع کے لیے یہ لکھنا ضروری سمجھتا ہوں کہ اردو تو درکنار فارسی میں بھی اِس قاعدے پر کبھی عمل نہیں کیا گیا۔ اگر کسی مصنف نے یہ قاعدہ لکھا ہے تو وہ قولِ بعض سے زیادہ نہیں، مثال کے طور پر کچھ شعر دیکھیے:

سالہا پیروی مسلک رنداں کردم
تا بہ فتوائے خرد عقل بہ زنداں کردم

[حافظ]

تتق می بست ابر نوبہاراں
چمن مشتاق شیریں بود باراں

[عرفی]

شبے فرمود تا اختر شناساں
کنند اندیشہ دشوارش آساں

[نظامی]

نظر کن در احوال زندانیاں
کہ ممکن بود بے گنہ درمیاں

[ظہوری]

زلیخا چوں شنید ایں داستاں را
فضیحت خواست آں ناراستاں را

[جامی]

مرا سینہ ہے مشرق آفتاب داغ ہجراں کا
طلوع صبح محشر چاک ہے میرے گریباں کا

[ناسخ]

نہ ڈال آبلے اے گرمیِ فغاں منہ میں — کہ چپکا بیٹھا رہوں بھر کے گھنگھنیاں منہ میں

[ذوقؔ]

الفت میں عیاں سوز بتاں ہو نہیں سکتا — یہ آگ ہے ایسی کہ دھواں ہو نہیں سکتا

[ریاضؔ]

مجاز آئینۂ عرفان حق ہے امتحاں کر لیں — خدا کا نام لے کر اہلِ دل عشقِ بتاں کر لیں

[احسنؔ مارہروی]

فقط یہی نہیں رونق اب اس مکاں میں نہیں — فروغِ شمعِ حرم دوریِ بتاں میں نہیں

[آثرؔ لکھنوی]

مرے کلیجے میں لیتے ہیں چٹکیاں کیسی — وفا کے نام پہ کہتے ہیں وہ کہاں کیسی

[داغؔ]

موت کا مجھ کو نہ کھٹکا شبِ ہجراں ہوتا — میرے دروازے پہ گر آپ کا درباں ہوتا

[//]

دل جو ٹوٹا تو اک آنسو سرِ مژگاں نکلا — صبحِ محشر کا ستارہ شبِ ہجراں نکلا

[صفیؔ]

حیراں ہوں دل کو روؤں کہ پیٹوں جگر کو میں — مقدور ہو تو ساتھ رکھوں نوحہ گر کو میں

[غالبؔ]

اِس بات کا خیال رہنا چاہیے کہ یہ سب اساتذہ وہ ہیں جن کو ایطا کا بڑا خیال رہتا تھا۔ داغؔ نے جو قطعہ احسنؔ مارہروی کی فرمایش پر اپنے تلامذہ کے لیے لکھا تھا اور جس میں اُنھوں نے معائبِ کلام سے بالتفصیل بچنے کی ہدایت کی ہے اس میں وہ کہتے ہیں:

گر کسی شعر میں ایطاے جلی آتا ہے — وہ بڑا عیب ہے کہتے ہیں اسے بے معنی

[داغؔ]

اس لیے اس قاعدے کو ایطا کے ذکر میں بیان کرنا کسی طرح درست نہیں ہو سکتا۔ ایطا صرف

اِس صورت میں ہوگا جب دونوں مصرعوں میں زوائد ہوں اوران کے حذف کے بعدایسے الفاظ بچیں جو بامعنی ہوں اور ہم قافیہ نہ ہوں۔

آگے چل کر صدیقی صاحب نے اقبال کی ایک غزل کے چند شعر نقل کیے ہیں جن میں راہبانہ، غازیانہ وغیرہ قوافی ہیں:

کیا میں نے اس خاک داں سے کنارا　　جہاں رزق کا نام ہے آب و دانہ
بیاباں کی خلوت خوش آتی ہے مجکو　　ازل سے ہے فطرت مری راہبانہ
نہ بادِ بہاری، نہ گل چیں، نہ بلبل　　نہ بیماری نغمۂ عاشقانہ
خیابانیوں سے ہے پرہیز لازم　　ادائیں ہیں اُن کی بہت دلبرانہ

صدیقی صاحب کا کہنا ہے کہ عروضیوں کے مقررّہ قواعد کی رو سے راہبانہ، عاشقانہ، دلبرانہ، غازیانہ کو ویرانہ، بہانہ، آشیانہ کے ساتھ ہم قافیہ کرنے میں ایطا ہے، کیوں کہ راہبانہ میں ب، عاشقانہ میں ق، دلبرانہ میں ر حرفِ روی ہے جس کی موافقت دانہ، بہانہ اور آشیانہ کے حروفِ رڈی ہاے ہوز سے نہیں ہوتی۔

گویا یہ فرض کرلیا گیا ہے کہ مطلع کے علاوہ دوسرے اشعار میں بھی اِس کی پابندی ہونا چاہیے کہ حرفِ روی کی مطلع والی رعایت ملحوظ رکھی جائے، حالاں کہ اصولی طور پر یہ محض مفروضہ ہے۔ ایطا کا تعلّق مطلع سے ہے غزل یا قصیدے کے باقی اشعار سے نہیں۔ اِس میں شک نہیں کہ بعض عروضیوں نے اس قاعدے کو لکھا ہے لیکن جیسا کہ میں نے اُوپر کہا ہے یہ قاعدہ چند کتابوں تک محدود رہا فارسی میں بھی اِس کی کہیں پابندی نہیں کی گئی۔

صدیقی صاحب نے آگے چل کر اس پر بھی تعریض کی ہے کہ اصغر گونڈوی نے اِس غزل میں ایک قافیہ دوبار لکھا ہے:

نہ یہ شیشہ نہ یہ ساغر نہ یہ پیمانہ ہے　　جان مے خانہ تری نرگس مستانہ ہے
جرعۂ مے تری مستی کی ادا ہوجائے　　موجِ صہبا تری ہر لغزش مستانہ ہے

اور یہ دونوں اعتراض اِسی غلط فہمی کی بنا پر ہیں کہ جن قاعدوں کو اردو فارسی والوں نے کبھی تسلیم نہیں کیا اور نہ اِن کو اساتذہ نے عیوب میں شمار کیا اِن کو بھی من جملۂ عیوب فرض

کر کے طنز کے تیر چلا دیے گئے۔ شوق کے مشہور رسالے ایضاح کا ایک اقتباس دیکھیے:

”اب یہ بھی سمجھ لینا چاہیے کہ اکثر عروض والوں نے لکھا ہے کہ غزل اور قصیدے کے دوسرے اور تیسرے شعر میں وہی اُوپر والا قافیہ مکرر لانا درست نہیں۔ مگر یہ قاعدہ نہ فارسی میں مسلّم رہا، نہ اردو میں۔ حافظ شیرازی کی ہاروت ماروت والی غزل اور عرفی کے قصیدے دیکھ لو، ہرگز اِس قاعدے کی پابندی نہیں کی ہے۔ بہ ہر کیف اردو میں مطلع اگر تکرارِ جلی سے محفوظ ہے تو بقیہ اشعار میں تکرار کچھ مضائقہ نہیں“۔

اِس کے بعد مصنف ایضاح نے نسیم دہلوی، خواجہ وزیر، رشک وغیرہ کے اشعار بہ طورِ سند لکھے ہیں اِس بنا پر اقبال و اصغر کے یہاں ایطا کا وجود نہیں۔ قافیے میں زوائد کا شمار مطلع کے متقابل قوافی میں ہوتا ہے جو ایک دوسرے کے مقابل ہوتے ہیں۔ باقی اشعار میں اِن زوائد کا شمار نہیں کیا جائے گا کیوں کہ ایطا میں اُوپر نیچے کا شمار کام نہیں دیتا ہے۔ غالب کا تفتہ پر اعتراض اِسی کتابی قاعدے کی رو سے تھا۔ غالب چوں کہ حد سے زیادہ انفرادیت پسند اور تقلید سے گریزاں تھے اِس لیے اِن کا یہ اعتراض تعجب خیز نہیں۔

اصل یہ ہے کہ مطلع میں اگر ایطا نہیں ہے تو باقی اشعار میں خواہ وہ زوائد سے مرکّب ہوں صرف حرفِ روی کی تکرار ضروری ہے، مثلاً اصغر کے یہ شعر دیکھیے جو صدیقی صاحب نے اعتراضاً لکھے ہیں:

یہ دین وہ دنیا ہے یہ کعبہ وہ بتخانہ   اک اور قدم بڑھ کے اے ہمّتِ مردانہ
زاہد کو تعجب ہے صوفی کو تحیّر ہے   صد رشک طریقت ہے اک لغزشِ مستانہ

مطلع میں بت خانہ اور مردانہ آئے ہیں جن میں صدیقی صاحب کے خیال کے برعکس ایطا نہیں ہے۔ ایطا میں تکرارِ معنی شرط ہوتی ہے، مثلاً اگر کسی مطلع میں سوزاں اور دلبراں ہم قافیہ ہوں تو ایطا نہیں ہوگا اگرچہ حروفِ زوائد نکالنے کے بعد سوز اور دلبر بچتے ہیں اس بنا پر کہ سوزاں میں الف نون علامتِ اسمِ حالیہ ہے اور دلبراں میں الف نون علامتِ جمع، اس لیے تکرارِ معنی نہیں ہے۔ اِسی طرح اصغر کے مطلعے میں بت خانہ میں خانہ علامتِ

ظرف ہے اور مردانہ میں انہ علامتِ نسبت۔ نیز قاعدہ یہ بھی ہے کہ حروفِ زوائد مساوی العدد نہ ہوں تو ایک قافیہ میں سے جتنے زوائد نکالے جائیں گے دوسرے قافیے میں سے بھی اتنے ہی زوائد نکال کر دیکھا جائے گا اس طرح اس قافیے میں ایطا کا کوئی سوال ہی پیدا نہیں ہوتا ہے۔ نون ردی قرار پائے گا اور الف ردف۔ غزل کے بقیہ اشعار میں صرف الف اور ن کی تکرار ضروری ہوگی اور اس طرح مستانہ وغیرہ سارے قافیے درست رہیں گے، مثلاً داغؔ کی ایک غزل کا مطلع ہے:

عشق میں اے ہمتِ مردانہ ایسا چاہیے یہ کہے اپنا ہو یا بیگانہ ایسا چاہیے

اس میں قافیہ مردانہ اور بیگانہ ہے۔ مردانہ میں انہ حروفِ زوائد ہیں لیکن بیگانہ میں کوئی حرف زائد نہیں، اس لیے روی ن قرار پائے اور الف ردف اور اِسی لیے اِن کے بعد کے اشعار جن میں ایسے قافیے آئے ہیں جن میں حروفِ زوائد موجود ہیں غلط نہیں ہوں گے مثلاً اِسی غزل کا شعر ہے:

اِس ادا سے قتل کر تجھ کو مرے سر کی قسم سب کہیں اندازِ معشوقانہ ایسا چاہیے

معشوقانہ میں زوائد نکالنے کے بعد معشوق بچتا ہے۔ صدیقی صاحب کے مفروضے کے مطابق اِس کو غلط ہونا چاہیے حالاں کہ ایسا نہیں ہے۔ مرزا جعفر علی خاں اثرؔ کا مطلع ہے:

تو پریشاں نہ ہو وہ زلفِ پریشاں نہ بنے مجھ میں اور تجھ میں کبھی اے شبِ ہجراں نہ بنے

ایک قافیہ مفرد ہے اور ایک مرکّب۔ صدیقی صاحب کے مفروضے کے مطابق تو سو فی صدی ایطا ہے۔ اور اِسی غزل کے اس شعر میں:

لو نسیمِ سحری مست چلی آتی ہے اب تری نکہت خوش اتنی بھی ارزاں نہ بنے

ارزاں میں الف ن زائد ہے۔ ارزیدن کا امر ارز ہوگا۔ حرف روی ز ہوا جو پریشاں سے ہم قافیہ نہیں ہو سکتا لہٰذا یہاں بھی ایطائے جلی ہوا حالاں کہ یہ سخن مہمل ہے۔ اثرؔ صاحب ہی کا ایک مطلع ہے:

زینت افروز شبستاں ہو جا مونس خلوت مستاں ہو جا

شبستاں میں ستاں علامتِ ظرف ہے اور مستاں میں الف ن علامتِ جمع۔ چوں کہ

حروفِ زوائد مختلف ہیں اِس لیے تکرارِ معنی نہیں نیز چوں کہ حروفِ مساوی التعداد نہیں ہیں اِس لیے ایطا کا کوئی سوال نہیں پیدا ہوتا البتہ صدیقی صاحب کی راے کے مطابق کھلا کھلا ایطا ہوا۔

اِسی سلسلے میں موصوف نے ایک دل چسپ ترین راے لکھی ہے۔ فرماتے ہیں:

''اصغر کی نظم 'کیا ہوں میں' کچھ قافیے قابلِ غور ہیں:

تمام دفترِ حکمت اُلٹ گیا ہوں میں
کھلا نہ راز ابھی تک کہاں ہوں کیا ہوں میں
کبھی خیال کہ ہے خوابِ عالمِ ہستی
ضمیر میں ابھی فطرت کے سو رہا ہوں میں
کبھی یہ فخر کہ عالم بھی عکس ہے میرا
خود اپنا طرزِ نظر ہے کہ دیکھتا ہوں میں

مطلع کے قوافی یا پر ختم ہوئے ہیں تو چاہیے تھا کہ یہ التزام بقیہ قوافی میں بھی پایا جاتا، مگر ایسا نہیں کیا گیا۔ دیکھنا، فنا، ارتقا؛ وغیرہ قوافی استعمال کیے ہیں جو محلِ نظر ہیں۔ سورہا اور دیکھتا میں واؤ اور کھا حرفِ روی ہیں ان میں اور گیا کے الف میں موافقت نہ ہونے سے ایطاے جلی واقع ہوتا ہے''۔

یہاں بھی وہی غلط فہمی نمایاں ہے۔ گیا میں الف حرفِ روی ہے لہٰذا مطلع کے علاوہ دیگر اشعار میں صرف الف کی تکرار لازمی ہوگی کیوں کہ علمِ قافیہ کا یہ مسلّمہ اصول ہے کہ اگر روی مقیّد ہو تو ماقبل روی کی تکرار لازمی نہیں ہوتی ہے البتہ اس کی حرکت کی تکرار لازمی ہوتی ہے۔ یہ ایسا قاعدہ ہے جس سے کسی اہلِ فن نے اختلاف نہیں کیا ہے۔ سب اس پر متفق ہیں۔ اس لیے اس پر ایطا کا الزام محض غلط ہے۔ ورنہ اگر اصغر کے اِن اشعار میں ایطا مان لیا جائے تو پھر کسی استاد کے اشعار ایطا سے محفوظ نہیں رہیں گے۔ چند مثالیں دیکھیے:

کچھ وہ سرگرمِ سخن نامِ خدا ہونے لگے — اب خدا چاہے تو مطلب بھی ادا ہونے لگے

سخت گردش، نا اُمیدی ہم سفر منزل بعید　　عاقبت تھک تھک کے نالے نارسا ہونے لگے
[داغ]

مطلعے میں خدا اور ادا ہم قافیہ ہے۔ الف روی ہے اور دال ماقبل ردی۔ دوسرے شعر میں نارسا آیا ہے جس میں الف فاعلی الحاقی ہے جس کے نکالنے کے بعد نارس بچتا ہے اور صدیقی صاحب کا قول اگر مان لیا جائے تو یہاں کھلا ہوا ایطا ہوا۔

شوق کہتا ہے بے حیا جانا　　دیکھو دشمن نے ہم کو کیا جانا
شعلۂ دل کو ناز تابش ہے　　اپنا جلوہ ذرا دکھا جانا [مومن]

مطلعے میں بے حیا اور کیا میں یٰ کی تکرار ہے لیکن بعد کے اشعار میں ایسا نہیں ہے۔ صدیقی صاحب کے مفروضے کے تحت کیا اور دکھا کا قافیہ درست نہیں ہوا کیوں کہ مطلعے میں تو یا کی تکرار ہے اور وہ یہاں مفقود ہے۔

بتادے بے خودی کس کے لیے ہوں نوحہ گر پہلے　　شہید ناز قاتل دل ہوا ہے یا جگر پہلے
نگاہِ شوق پر اپنی مجھے خود رشک آتا ہے　　پہنچ جاتی ہے مجھ سے یار تک میری نظر پہلے
[صفی]

مطلعے میں گر کی تکرار ہے لیکن دوسرے اشعار میں قافیہ نظر ہے اور یہاں بھی وہی بات ہے۔

ہے دل میں غبار اس کے گھر اپنا نہ کریں گے　　ہم خاک میں ملنے کی تمنا نہ کریں گے
مومن وہ غزل کہتے ہیں اب جس سے یہ مضمون　　کھل جائے کہ ترک در بت خانہ کریں گے

معلوم نہیں صدیقی صاحب اِس کے متعلق کیا فرمائیں گے۔ مطلعے میں نا کی تکرار ہے اور مقطعے میں قافیہ صرف بت خا بچتا ہے جس میں خا حرفِ زائد ہے اصل لفظ بت ہے۔

اِس مضمون میں اِس کے بعد موصوف نے ایک سب سے عجیب بات لکھی ہے۔ فرماتے ہیں:

”اِسی نوع کے قوافی غالب کی اِس غزل میں ملتے ہیں جس کا مطلع ہے:

غم دنیا سے گر پائی بھی فرصت سر اُٹھانے کی
فلک کو دیکھنا تقریب تیرے یاد آنے کی

اس میں بہانا، جلانا، چھپانا وغیرہ قوافی آئے ہیں۔ اُٹھانا، جلانا، چھپانا
کے حروف ردی نکالیں تو اٹھانے میں ٹھ، جلانے میں ل اور چھپانے
میں پ ہوگا۔ اور ان میں موافقت نہ ہونے کے باعث ایطاے جلی
واقع ہوگا''۔

یہاں موصوف کو ایک دل چسپ غلط فہمی ہوئی ہے۔ اردو کے لازم مصادر میں ایطا کا انحصار اِس کے امر پر ہوتا ہے، مثلاً اُٹھنا اور چلنا میں اگر یہ ہم قافیہ ہوں تو ایطا ہوگا کیوں کہ اِن کے امر اٹھ اور چل ہوں گے لیکن متعدّی مصادر میں الف تعدیہ جزوِ لفظ ہوتا ہے اِس لیے اِن کے متعدّی چلانا اور اٹھانا کا امر چلا اور اٹھا ہوگا نہ کہ چل اور اُٹھ، اِس بنا پر چلنا اور اٹھنا میں تو ایطا ہوگا لیکن چلانا اور اٹھانا میں ایطا نہیں ہوگا۔ یہ بات عروض کی ابتدائی کتابوں میں بھی لکھی ہوئی ہے۔ بقولِ یگانہ:

''اگر ردیف بہ طورِ تعدیہ واقع ہو تو اس کا شمار کبھی زوائد میں نہیں ہوسکتا بل کہ اصل سمجھا جائے گا جیسے کہلوانا، سنوانا میں فقط حرف نا زوائد میں داخل ہے۔ الف تعدیہ زوائد میں داخل نہیں ہوسکتا۔ اِسی طرح جلانا، بچانا، گرانا، اٹھانا میں الف تعدیہ ہے۔ اِن مصادر سے جتنے الفاظ مشتق ہوں گے الف ہر جگہ باقی رہے گا۔ پس یہ الف زوائد میں شمار نہیں کیا جاسکتا لہٰذا اِن قافیوں میں ایطا نہیں ہے۔ بعض ناواقفِ فن جلانا اور اٹھانا میں سے نا اور الف دونوں کو زوائد سمجھ کر چل اور اٹھ صیغۂ امر بنا کر ایطا کا حکم لگا دیتے ہیں مگر یہ نہیں سمجھتے کہ جلا اور اٹھا خود امر ہے اب اِس میں سے الف کیوں کر علاحدہ ہوسکتا ہے''۔ (چراغِ سخن)

اِس لیے موصوف کا یہ اعتراض غالبؔ کی غزل پر بالکل غلط ہے۔ مزید وثوق کے لیے چند مثالیں بھی پیش کرتا ہوں:

جس نے ہمارے دل کا نمونہ دکھا دیا　　اِس آئینے کو خاک میں اس نے ملا دیا

[داغؔ]

جس جگہ بیٹھ گئے نقش جما کے اٹھے　　اٹھے جس بزم سے ہنگامہ اٹھا کے اٹھے

[صفی]

کیوں یہ کہتے ہیں جو روٹھیں تو منا بھی نہ سکوں　　ناز ہے ہجر کا صدمہ میں اٹھا بھی نہ سکوں

[صفی]

ہستی کو مثل نقشِ کفِ پا مٹا چکے　　عاشق نقاب شاہد مقصود اٹھا چکے

[آتش]

دوپٹہ وہ گل نار دکھلا گئے　　نئے سرے پھر آگ بھڑکا گئے

[بحر لکھنوی]

تہنیت رعد نے چلا کے سنائی کیسی　　ہاں میں ہاں کوند کے بجلی نے ملائی کیسی

[امیر]

پہلو میں کس کو بزم میں اس نے بٹھا لیا　　کیوں اے اجل ہمیں نہ جہاں سے اٹھا لیا

[جلال]

سبق ایسا پڑھا دیا تو نے　　دل سے سب کچھ بھلا دیا تو نے

[داغ]

وہ مرا دل دکھا نہیں سکتے　　عرشِ اعظم ہلا نہیں سکتے

[شمشاد لکھنوی]

مذکورۂ بالا جملہ اشعار میں لازم و متعدی مصادر یا دونوں متعدّی مصادر ہم قافیہ آئے ہیں مثلاً امیر مینائی کا شعر لیجیے۔ اس میں سنائی اور ملائی ہم قافیہ ہیں۔ زوائد نکالنے کے بعد سنا اور ملا بچا، یہ دونوں متعدّی مصدر ہیں۔ ان کے لازم سننا اور ملنا ہیں اور لازم مصدر ہی کا لحاظ رکھا جائے تو یہاں سن اور مل بچتے ہیں حالاں کہ ایسا نہیں ہے۔

اِسی ضمن میں صدیقی صاحب نے ایطا کا ایک ایسا قاعدہ لکھا ہے جس سے میں آج سے پہلے واقف نہیں تھا اور بہت سر مارنے کے باوصف مجھ کو اِس کا کہیں پتا نہیں ملا۔ موصوف نے مومن کی مشہور غزل:

وہ جو ہم میں تم میں قرار تھا تمھیں یاد ہو کہ نہ یاد ہو
وہی وعدہ یعنی نباہ کا تمھیں یاد ہو کہ نہ یاد ہو

کے چار اشعار نقل کیے ہیں جن میں یہ شعر بھی ہے:

ہوئے اتفاق سے گر بہم تو وفا جتانے کو دم بہ دم
گلۂ ملامتِ اقربا تمھیں یاد ہو کہ نہ یاد ہو

اِس شعر کے قافیے کے متعلق ارشاد فرماتے ہیں:

''اِسی طرح اقربا کا اگر تجزیہ کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ یہ قریب کی جگہ ہے چناں چہ اقربا کو معنیِ واحد پر لاکر قریب بنائیں گے اور حرف روی ب ہوتا جس کی تھا اور کا کے حرف روی سے موافقت نہ ہوگی اور ایطاے جلی واقع ہوتا ہے''۔

اگر صدیقی صاحب کسی کتاب کا حوالہ دیتے جس میں یہ لکھا ہوتا کہ عربی کے جو الفاظ جمع مکسر کے وزن پر ہوں اِن کو ہم قافیہ بنانے کے لیے صورت واحد پر لانا ضروری ہوگا تو بہتر ہوتا اور پھر مطلع میں نہیں بقیہ اشعار میں بھی۔ اِس اصول کو پہلے ہی لکھ چکا ہوں کہ اردو میں ایطا کا تعلق صرف مطلع سے ہے بقیہ اشعار سے نہیں۔ مومن کے یہاں مطلع میں تھا اور کا ہے جس میں کوئی حرف زائد نہیں ہے، لہٰذا حرف روی الف ہوا۔ اب بقیہ اشعار میں صرف یہ دیکھا جائے گا کہ یہ الف قائم رہا ہے کہ نہیں۔ اگر الف قائم ہے تو خواہ اصلی ہے (جیسے جھونکا) یا زائد (جیسے دانا) بہ ہر طور وہ قافیہ درست ہوگا۔ مومن ہی کا مطلع ہے:

کیوں کر یہ کہیں منتِ اعدا نہ کریں گے
کیا کیا نہ کِیا عشق میں کیا کیا نہ کریں گے

اعدا عدو کی جمع ہے۔ اگر صدیقی صاحب کا قول صحیح مان لیا جائے تو یہاں بھی ایطائے جلی ہوا کیوں کہ اعدا کو صورتِ واحد پر لانے سے عدو رہے گا اور عدو کیا کا ہم قافیہ نہیں ہوسکتا۔ اکبر کی ایک رباعی کا پہلا شعر ہے:

کالج ہے دنیوی فوائد کے لیے　　قایم ہے یہ ایسے ہی مقاصد کے لیے

فوائد اور مقاصد دونوں جمع مکسر کے وزن پر آئے ہیں جن کے واحد فائدہ اور مقصد ہیں۔ اِن میں بھی ایطا ہوا۔

چاہتا ہے رخ بدل دے گردشِ افلاک کا　　بڑھ چلا ہے جس قدر انسان پتلا خاک کا

[اثر لکھنوی]

افلاک فلک کی جمع ہے اور جمع مکسر ظاہر ہے کہ صدیقی صاحب والے قاعدۂ تجزیہ کے تحت فلک خاک کا ہم قافیہ نہیں ہوسکتا۔ مضمون طویل ہوا جارہا ہے ورنہ ایسی بہت سی مثالیں پیش کی جاسکتی ہیں۔ صدیقی صاحب نے ستم یہ کیا ہے کہ مصنف بحر الفصاحت کو ایک پلّے میں رکھا ہے اور اردو کے بقیہ اساتذہ واہلِ فن کو ایک پلّے میں اور مصنف کو سب سے برتر مان کر صرف اِنھیں کے اقوال کو حرفِ آخر سمجھ کر آغازِ گفتگو کردیا اور فیصلے تک پہنچ گئے، حالاں کہ جیسا میں آغاز ہی میں لکھ چکا ہوں یہ صحیح طریقہ کار نہیں۔ مصنف بحر الفصاحت کے متعدّد اقوال قولِ بعض کے تحت آتے ہیں جو مسلکِ جمہور نہیں بن سکتے اور نہ اِن کو سامنے رکھ کر کوئی آخری فیصلہ کیا جاسکتا ہے۔ پھر فاضل مضمون نگار نے مصنف کے اقوال پر خود جہاں تک قیاس کیا ہے وہ اور مغالطہ آفریں ہوگیا ہے۔

اِسی سلسلے میں نوح ناروی کی ایک غزل کے مندرجۂ ذیل اشعار بھی پیش کیے گئے ہیں:

کیا رسمِ محبت کا بڑھانا نہیں اچھا　　اچھی کہی آنا نہیں جانا نہیں اچھا

اے شمع پتنگوں کی طرف خاص کرم ہو　　جلتے ہیں یہ خود ان کا جلانا نہیں اچھا

ممکن ہے کہ آتی ہو دوا اس کی کسی کو　　آزار محبت کا چھپانا نہیں اچھا

اُن کے متعلق فرماتے ہیں:

"اگر پکے رلے میں ایطا ہے تو بڑھانا، جانا، چھپانا میں بھی ہے۔ اوپر بیان کردہ اصولوں سے بڑھانا کا روی ڑھ، جانا کا الف، جلانا کا لام اور چھانا کا پ ہوگا اور ان میں موافقت نہ ہونے کے باعث ایطائے جلی واقع ہوگا"۔

پکے اور رلے جس کی طرف صدیقی صاحب نے مندرجۂ بالا عبارت میں اشارہ کیا ہے سوداؔ کے اس شعر میں آئے ہیں:

دال روٹی کبھی جو گھر میں پکے ۔۔۔ چمچہ بھر گھی کبھی نہ اس میں رلے

پکنا اور رلنا لازمی مصادر ہیں جن کا امر پک اور رل ہوگا جس میں ایطا واضح طور پر موجود ہے، لیکن نوحؔ صاحب کے یہاں بڑھانا، جلانا، چھپانا متعدّی مصادر آئے ہیں جن کے امر بڑھا، جلا، چھپا ہوں گے اِس طرح روی الف قرار پائے گا جو آنا اور جانا کا ہم قافیہ ہوسکتا ہے اور اس میں کسی طرح بھی ایطا کا احتمال نہیں ہوسکتا۔ اِس سے متعلق بعض مثالیں اوپر گزر چکی ہیں۔

خبر ایسے میں ہو کیا سوختہ سامانوں کی ۔۔۔ شعلہ ہے شمع کا آغوش ہے پروانوں کی
ہر طرف بھیڑ نہ ہو کس لیے دیوانوں کی ۔۔۔ دشتِ وحشت میں نمایش ہے گریبانوں کی

ان اشعار کو نقل کر کے صدیقی صاحب نے شکایتاً لکھا ہے:

"انسان سے انسانوں اور ویران سے ویرانوں بنتے ہیں، مگر انسانوں اور ویرانوں کو باوجوہ ہر طرح ہم قافیہ ہونے کی صلاحیت رکھنے کے قافیے میں محض اس لیے نہیں لا سکتے کہ معنیِ واحد پر اِن کے حروف روی میں موافقت نہیں"۔

حالاں کہ شکایت محض ایک مفروضے پر مبنی ہے۔ اردو میں انسانوں اور ویرانوں کا قافیہ قطعاً جائز ہے۔ اساتذہ کے یہاں ایسے قوافی کثرت سے ملیں گے۔ صدیقی صاحب نے فرض کرلیا ہے کہ جو لفظ بہ حالتِ جمع آئے اِس کو بہ صورتِ واحد تبدیل کر کے تب شمارِ حروف

کیا جائے گا، حالاں کہ یہ درست نہیں۔ مندرجہ بالا اشعار کو لیجیے، سامانوں سے حروفِ زوائد نکالنے کے بعد سامان اور پروانوں سے علاماتِ جمع نکالنے کے بعد پروان بچتا ہے جو اصل لفظ کے اعتبار سے بے معنی ہے۔ قاعدہ یہ ہے کہ اگر ایک جگہ ایک لفظ بامعنی بچے اور ایک بے معنی تو ایطا نہیں ہوگا۔

اِس بات کو وضاحت کے ساتھ بیان کردوں۔ اردو میں قاعدہ یہ ہے کہ مطلعے میں اگر ایسے قوافی آئے ہیں جن میں دونوں جگہ حروفِ زائد ہیں، تو اگر حروفِ زائد نکالنے کے بعد دونوں لفظ ہم قافیہ بچتے ہیں تو ایطا نہیں ہے اور قافیہ درست ہے۔ لیکن اگر دونوں ہم قافیہ نہیں ہوتے اور دونوں بامعنی لفظ بچتے ہیں تو ایطا ہے لیکن اگر ایک قافیہ بے معنی اور بامعنی بچتا ہے اور حرف روی قائم رہتا ہے تو ایطا نہیں ہوگا اور وہ قافیہ جائز ہوگا، مثلاً اگر مطلعے میں انسانوں اور پروانوں ہم قافیہ ہوں تو یہ قافیہ جائز ہے کیوں کہ حروفِ زوائد نکالنے کے بعد انسان اور پروان بچتے ہیں۔ پروان بے معنی لفظ ہے لہٰذا قافیہ درست ہے۔ ہاں اگر کسی شعر میں رفیقوں اور دوستوں ہم قافیہ ہوں تو ایطا ہوگا کیوں کہ رفیق اور دوست ہم قافیہ نہیں ہوسکتے۔ یگانہ نے چراغِ سخن میں اِس کے متعلق بڑی تفصیل کے ساتھ بحث کی ہے، اِس کو دیکھا جاسکتا ہے۔ یہاں نقل کرنے سے مضمون اور طویل ہوجائے گا البتہ چند مثالیں پیش کرتا ہوں جس سے میری مذکورہ بالا تعریفات واضح ہوجائیں گی:

گیا ہے عرشِ معلّیٰ پہ شور نالوں کا　　خدا بھلا کرے آزار دینے والوں کا

[داغ]

الفاظِ قافیہ نالوں اور والوں ہیں، علاماتِ جمع نکالنے کے بعد نال اور وال بچتے ہیں۔ چوں کہ دونوں لفظ بے معنی ہیں لہٰذا ایطا نہیں ہوسکتا۔

دیکھ کر جو بن ترا کس کس کو حیرانی ہوئی　　اس جوانی پر جوانی آپ دیوانی ہوئی

[داغ]

الفاظِ قافیہ حیرانی اور دیوانی ہیں، زوائد نکالنے کے بعد حیراں اور دیواں بچتے ہیں،

حیراں با معنی لفظ ہے لیکن دیواں اصل لفظ کے اعتبار سے بے معنی ہے۔ چوں کہ ایک لفظ با معنی ہے اور ایک بے معنی اور روی قائم ہے لہٰذا ایطا نہیں۔

افسوس کہ جو چاہیے آنی نہیں آتی   جا کر یہ دغا باز جوانی نہیں آتی
[داغ]

ضو جو دھندلی سی شبِ ہجر ہے ان تاروں میں   جان اتنی بھی نہیں ہجر کے بیماروں میں
[صفی]

دونوں اشعار میں مصرعہ ہائے اوّل کے الفاظ قافیہ زوائد نکالنے کے بعد بے معنی بچتے ہیں اور مصرعہ ہائے ثانی کے الفاظِ زوائد نکالنے کے بعد با معنی بچتے ہیں لہٰذا ایطا نہیں ہوگا۔

ایک عجیب بات یہ ہے کہ صدیقی صاحب کہنا تو یہ چاہتے ہیں کہ ایطا کے جو ضابطے مقرر شدہ ہیں وہ سخت قابلِ اعتراض ہیں۔ مصنف بحر الفصاحت کی عبارت اور اِن کی امثلہ صدیقی صاحب نے اس لیے نقل کیں کہ ان کو غلط کہہ سکیں اور یہ ثابت کرسکیں کہ ایطا کی پابندیاں بہت غیر فطری اور غلط ہیں اور یہ کہ اساتذہ اردو میں سے کسی سے اس کی پابندی حقیقتاً نہیں ہوسکی۔ وہ بہت دل سوزی کے ساتھ لکھتے ہیں:

> ''اردو میں ایک عرصے سے مجتہدانہ جرأت کا فقدان ہے۔ ناسخیوں کا سکّہ چل رہا ہے... دقیانوسی قواعد کو نہ یہ کہ زندہ رکھا بل کہ اِن کی گرفت اور سخت کردی۔ یہی وجہ ہے کہ آج بھی قافیے کے وہ اصول جو عربی فارسی اشعار کو سامنے رکھ کر بنائے گئے تھے اردو شاعری کے لیے لائقِ پابندی سمجھے جاتے ہیں''۔

لیکن ستم یہ ہوا کہ اِس بحث میں موصوف نے زیادہ دقتِ نظر اور استیعاب سے کام نہیں لیا۔ وہ قاعدے جن کو اردو کے اساتذہ و اہلِ فن نے عملاً کبھی تسلیم نہیں کیا اِن کو بھی محض ایک مصنف کے مبہم قول اور اپنی قیاسی مفصّل تشریح اور بعض دوسری غلط فہمیوں کے ساتھ اِن کے دامن میں ڈال دیا جس سے عجیب صورتِ حال پیدا ہوگئی۔ ظاہر ہے کہ جن

قاعدوں کو کبھی تسلیم ہی نہیں کیا گیا اور جن قوافی میں ایطا کو مانا ہی نہیں گیا اِن کے متعلق یہ لکھنا کہ اردو میں یہ بھی ایطا کی سخت بندشیں ہیں درست نہیں ہوسکتا۔ مصنف بحرالفصاحت نے اگر پکے اور رکے میں ایطا بتایا تو موصوف نے تشریحاً بتانا اور چھپانا کو بھی ایطا سے متعلق کردیا، حالاں کہ لازم و متعدّی کا فرق پیش نظر رہنا چاہیے تھا کہ یہ اصول محض عربی و فارسی کی نقل ہیں یا واقعی اردو کے مسلّمہ ضابطے ہیں۔

پورے مضمون میں صدیقی صاحب نے ایک قاعدہ بھی ایسا نہیں پیش کیا جو مسلّمہ ہوتا اور جس کی پابندی کی وجہ سے قافیے میں دقّت پیش آتی ہو۔ انھوں نے جتنی مثالیں پیش کی ہیں وہ چوں کہ ایطا کے تحت حقیقتاً آتی ہی نہیں، لہٰذا اِس ساری بحث سے ایطا کی مصیبت پر کوئی روشنی نہیں پڑتی ہے اور نہ اِس کے وہ معائب سامنے آتے ہیں جن کی وجہ سے یہ سمجھا جاسکے کہ اِس کی پابندی دقّت آفریں ہے۔ میں مثال کے طور پر ایک قاعدے کا ذکر کرتا ہوں۔

اردو میں یہ مسلّمہ قاعدہ ہے کہ اگر دو لفظوں میں زوائد ہوں تو اگر ان زوائد کو نکالنے کے بعد دونوں لفظ بامعنی بچتے ہوں، لیکن وہ ہم قافیہ نہ ہوں تو ایسا قافیہ غلط ہوگا اور ہم کہیں گے کہ اِس میں ایطائے جلی ہے مثلاً میر شیر علی افسوس کا شعر ہے:

رکھے سی پارۂ دل کھول آگے عندلیبوں کے
چمن میں آج گویا پھول ہیں تیرے شہیدوں کے

الفاظِ قافیہ عندلیبوں اور شہیدوں ہیں۔ علاماتِ جمع نکالنے کے بعد عندلیب اور شہید بچتے ہیں، دونوں بامعنی ہیں لیکن ہم قافیہ نہیں ہیں اس لیے اس میں ایطائے جلی ہے۔

اِس قاعدے پر اعتراض کیا جاسکتا ہے کہ جب لفظ کے آخری حروف دن متفق ہیں تو پھر اِس کی کیا ضرورت ہے کہ سارے زوائد کو نکال کر تقابل کیا جائے اِس لیے اردو میں یہ مان لینا چاہیے کہ لفظ واحد ہو یا جمع ہر صورت میں اِس کے حرفِ آخر یا حروفِ آخر کا شمار کیا جائے گا، یہ نہیں دیکھا جائے گا کہ یہ حروف اصلی ہیں یا الحاقی۔ اِس طرح حروفِ الحاقی اور حروفِ اصلی میں جو تفریق کی جاتی ہے وہ ختم ہوجائے گی اور متعدّد عیوب خود بہ

خود ختم ہو جائیں گے۔ اِس سلسلے میں ذرا غور کر کے اِس کی دوسری تفصیلات مرتّب کی جاسکتی ہیں۔

اگر مذکورہٗ بالا انداز سے گفتگو کی جاتی تو وہ فائدہ مند بھی ہو سکتی تھی۔ آخر میں صرف دو غلطیوں کی طرف اور توجہ دلانا چاہتا ہوں، یہ غلطیاں چوں کہ مضمون کی پہلی سطر ہی میں ہیں اِس لیے اِن کا ذکر کرنا ضروری معلوم ہوا۔

فاضل مضمون نگار نے آغازِ مضمون اِس طرح کیا ہے:

''بحرالفصاحت (مصنفہ نجمی رام پوری) میں ایطا کی تعریف یہ دی ہے''۔

میرا خیال ہے کہ مصنّف کا صحیح نام ''نجم الغنی خاں'' ہے۔ ممکن ہے کہ نجمی موصوف کا تخلص ہو، لیکن میری نظر سے کہیں نہیں گزرا۔ اگر نجمی اِن کا تخلص ہے تو پھر مجھے کوئی اعتراض نہیں۔ دوسری بات یہ کہ جہاں تک میری معلومات کا تعلّق ہے۔ ''تعریف دینا'' خلافِ زبان ہے۔

ایک بات اور عرض کروں۔ صدیقی صاحب نے متعدّد جگہ فن کی کتابوں کے سلسلے میں دریاے لطافت کا بھی نام لیا ہے۔ دریاے لطافت کا پہلا حصّہ جو قواعدِ صرف ونحو سے متعلّق ہے، سیّد انشا کا لکھا ہوا ہے اور جو آج بھی نصابی اور معیاری چیز سمجھا جاتا ہے لیکن اِس کا دوسرا حصّہ جو عروض وغیرہ پر مشتمل ہے، قتیل کا زادۂ طبع ہے۔ اِس حصّے کے متعلّق یہ عرض کردوں کہ اردو کے اربابِ نظر کی راے میں وہ کچھ زیادہ مستند نہیں ہے، اِس لیے اِس کا کوئی حوالہ کسی بحث میں فائدہ رساں نہیں ہو سکتا اور اگر اِس میں کوئی ضابطہ لکھا ہوا ہے تو جب تک دوسرے اربابِ فن کی تصنیفات سے اِس کی تطبیق نہ کرلی جائے اِس کو قابلِ استناد نہیں مانا جاسکتا۔ مولوی عبدالحق صاحب کی راے ملاحظہ ہو جو دریاے لطافت ترجمۂ اردو کے دیباچے میں لکھی ہے:

''اِس کتاب کا دوسرا حصّہ منطق وعروض وقوافی اور معانی و بیان میں ہے، یہ حصّہ مرزا قتیل کا ہے اور زیادہ قابلِ لحاظ نہیں۔ بہ لحاظ فن کے بھی زیادہ مستند خیال نہیں کیا جاتا... میں نے منطق اور عروض وقوافی کا

بیان کتاب سے ترک کر دیا ہے کہ وہ کچھ مفید نہ تھا۔ البتہ بیان و معانی کا بیان رہنے دیا وہ کسی قدر ٹھیک ہے"۔

(ترجمہ دریائے لطافت طبعِ ثانی دیباچۂ عبدالحق صاحب)

"اردو ادب 1" جون ۱۹۵۷ء، ص ۱۰۴ تا ۱۱۷۔ اڈیٹر: آل احمد سرور، انجمن ترقی اردو (ہند) علی گڑھ

□□□

نوٹ: مہر الٰہی (علیگ) کی وساطت سے یہ مضمون ۸/اپریل ۲۰۱۵ء کو حاصل ہوا، راقم اُن کا شکریہ ادا کرتا ہے، نیز پروفیسر سیّد حسن عباس (شعبۂ فارسی بنارس ہندو یونی ورسٹی، وارنسی) کا بھی۔

○

اغلاط اللّغات

''لُغت اور استعمالِ عام'' کے عنوان سے میرا ایک طویل مضمون ''اردو ادب'' میں شائع ہو چکا ہے۔ اس مضمون کی ترتیب کے دوران میں اردو، فارسی، عربی کے بہت سے لُغات پیشِ نظر رہے۔ اِس سلسلے میں یہ بات معلوم ہوئی کہ مستند اور متداول لُغات میں اغلاط و مسامحات کے علاوہ باہم سخت اختلافات ہیں اور لطف یہ ہے کہ بیش تر یہ اختلافات مسامحات کا نتیجہ ہیں۔ متداول لُغات عام لوگوں کے پیشِ نظر رہتے ہیں اور اِنھیں سے معانی، حرکات اور دوسری زبانوں کے مرادف الفاظ کے متعلّق فیصلے حاصل کیے جاتے ہیں۔ بعض اوقات کسی لفظ کی تحقیق یا دوسرے لُغات سے تطبیق کے سلسلے میں کسی لُغت پر اعتماد کر کے سند حاصل کر لی جاتی ہے۔ بعد کو معلوم ہوتا ہے کہ یہ سب کچھ بے سروپا ہے۔ جو حوالہ اِس لُغت میں درج ہے، اِس کا کہیں وجود نہیں۔ یا جو معانی و حرکات اِس میں درج ہیں اِن کے علاوہ یا اِن کے خلاف معانی و حرکات دوسرے لُغات میں درج ہیں۔ عام لوگوں کو اِس سے سخت اُلجھن ہوتی ہے۔ نیز تحقیقی کام کرنے والوں کو بھی حوالہ دینے کے سلسلے میں غلط فہمی ہو سکتی ہے۔

مذکورۂ بالا مضمون کے سلسلے میں سرسری طور پر کچھ مقامات نشان زدہ کر لیے گئے تھے، لیکن اِس مضمون کی تکمیل کے بعد جب اِس طرف توجہ کی گئی تو یہ سلسلہ دراز ہوتا گیا۔

یہاں تک کہ کافی تعداد میں ایسے لفاظ جمع ہو گئے جن کے متعلق سخت غلط فہمی کا امکان ہوسکتا تھا۔ لطف کی بات یہ تھی کہ وہ سارے لُغات جن سے الفاظ ماخوذ تھے، مستند ہیں یا سمجھے جاتے ہیں۔ اِس بنا پر ذیل میں کتبِ لُغت کے ناموں کو عنوان قرار دے کر ایسے الفاظ درج کیے جاتے ہیں۔ اگر اِن لُغات کا بالاستیعاب جائزہ لیا جائے تو اِس بات کا زیادہ امکان ہے کہ ایسے الفاظ کی فہرست بہت طولانی ہو جائے۔ میں نے صرف سرسری طور پر اِدھر اُدھر سے کچھ مقامات پر نظر ڈالی ہے۔ اِس مضمون میں حسبِ ذیل لُغات کے الفاظ پر گفتگو کی گئی ہے۔ سرمایۂ زبانِ اردو (جلال)، نور اللّغات، محاوراتِ داغ، غیاث اللّغات، ازاحۃ الاغلاط، فرہنگِ عامرہ، قاموس، رسالۂ عبدالواسع (آخر الذکر کتاب اگرچہ لُغت کی کتاب نہیں ہے لیکن فارسی قواعد کے ذیل میں مصنف نے بہت سے الفاظ کے متعلق بھی کچھ تفصیلات درج کی ہیں)۔

سرمایۂ زبانِ اُردو

(۱) ''ملائی۔ ہمزۂ تحتانی معروف کے ساتھ۔ ایک چیز ہوتی ہے دودھ کی بہت لذیذ، عمدہ، لطیف، کہ اِس کو نان خورش کرتے ہیں۔ ف۔ سرشیر، شمر۔ اور یہ جو لوگ اِس کو بالائی بائے موحدہ اور الف کے ساتھ بولتے ہیں غلط کرتے ہیں''۔

(سرمایۂ اردو زبانِ اردو)

مصنف کا یہ قول کہ بالائی غلط ہے، صحیح نہیں۔ اصل میں یہ لفظ ملائی ہی تھا۔ لیکن نواب آصف الدولہ (اور ایک روایت کے مطابق نوّاب سعادت علی خاں) اِس کو بہت پسند کرتے تھے۔ اِنھوں نے اس کا نام بالائی رکھ دیا۔ یہ تصرف اہلِ لکھنؤ نے قبول بھی کر لیا۔ مولانا شرر نے جو لکھنؤ کے مستند زبان داں مانے جاتے ہیں، اِس لفظ کے متعلق تفصیل کے ساتھ لکھا ہے۔ وہ ''مضامینِ شرر'' کے صفحہ ۲۲۳ پر بالائی کے ذیل میں لکھتے ہیں:

''اِس کو پُرانی زبان میں ملائی کہتے ہیں۔ آصف الدولہ نوابِ

اودھ کو اس قدر پسند تھی کہ خاص اہتمام سے اِن کے لیے تیّار کی جاتی تھی۔ اِنھوں نے اِس کا نام ملائی کے عوض بالائی رکھ دیا۔ اہلِ لکھنؤ کو اپنے فرماں روا کا یہ تصرف بہت پسند آیا اور بالائی کا لفظ زبانوں پر اِس قدر چڑھ گیا کہ اب لکھنؤ سواد یہاتیوں یا ہندو جہلا کے سب اسے بالائی ہی کہتے ہیں۔ اور ملائی کا لفظ کسی مہذّب شخص کی زبان پر باقی نہیں رہا... جن شہروں کے لوگ ملائی کہتے ہیں بے شک اِن کو بالائی کا لفظ گراں گزرتا ہوگا۔ مگر جس شہر کے لوگ بالائی کہتے ہیں اِن کو جو فصاحت بالائی میں نظر آتی ہے ملائی میں ممکن نہیں۔ اِن کو ملائی جاہلوں اور گنواروں کا لفظ معلوم ہوتا ہے''۔

لکھنؤ کے مستند شعرا کے یہاں بھی بالائی ملتا ہے۔ محسنؔ کاکوروی نعتیہ مثنوی چراغِ کعبہ کے صفحہ ۱۸ پر لکھتے ہیں:

وہ شیر لطیف ماہ تاباں — شیرینیِ درد کاہش جاں
جاں بخشی درد عالم عشق — بالائی اک آمد غم عشق

نور اللّغات میں بھی ملائی کے ذیل میں اِس کی مختصر تشریح موجود ہے:

''ملائی۔ ھ۔ موٴنث۔ دہی یا دودھ کے اوپر کی پپڑی۔ نوّاب سعادت علی خاں نے اِس کا نام بالائی رکھا تھا''۔ (نور اللّغات)

''لُغات الخواتین'' مرتبہ مولوی امجد علی اشہری میں بھی یہ دونوں لفظ صحیح لکھے ہیں۔ غرض بالائی غلط نہیں فصیح تر ہے۔ لیکن ملائی کا لفظ بھی غلط نہیں ہے۔ دونوں لفظ مستعمل ہیں۔ بہت سے مقامات ایسے بھی ہوں گے جہاں کے لوگ ملائی کو فصیح سمجھتے ہوں گے۔ ممکن ہے جلالؔ کو یہ لفظ اچھا نہ معلوم ہوتا ہو لیکن اِس صورت میں اِن کو یہ لکھ دینا چاہیے تھا کہ میرے نزدیک بالائی غیر فصیح ہے۔

(۲) ''اندھڑ۔ بادِ تند۔ ف۔ صرصر'' (سرمایۂ زبان)

مصنف نے صرصر کو فارسی لکھا ہے حالاں کہ وہ عربی الاصل ہے۔ کسی اختلاف یا

عملِ تعریب کے بغیر۔ دو حوالے دیکھیے:

''صرصر۔ ریح شدیدۃ الصوت او البرد''۔ (قاموس)

''صرصر۔ باد سخت، و جانوریست وشتران عظیم''۔ (منتخب)

صراح میں بھی یہی لکھا ہے۔ اِس لفظ میں تحریفِ کتابت بھی ممکن ہے۔ ہوسکتا ہے جلالؔ نے ع لکھا ہے اور کاتب صاحب نے اِس کو ف سے تبدیل کردیا ہو۔ بہ ہر حال موجودہ صورت میں یہ غلط ہے۔

---

(۳) چھاتی پر مونگ دلنا۔ کنایہ ہے تعذیب سے۔ چناں چہ بحرؔ مرحوم کہتے ہیں:

''کیا کہیں مونگ وہ چھاتی پہ دلا کرتے ہیں''۔ (سرمایۂ زبان)

اس محاورے کا صحیح مفہوم یہ ہے کہ کسی شخص کے روبرو کوئی ایسا کام کرنا جو اِس کو گراں گزرے۔ مصنّف نے جو اِس کے معنی تعذیب لکھے ہیں، اِن سے یہ مفہوم پیدا نہیں ہوتا۔ تعذیب کے معنی ہیں کسی کو شکنجے میں کسنا یا اِس کے مماثل کوئی سزا دینا۔ مطلق لفظ تعذیب سے اس محاورے کا مفہوم ادا نہیں ہوتا۔ ان دونوں میں بہت فرق ہے۔ اس محاورے کا مرادف ایک دوسرا محاورہ ''چھاتی پر کودوں دلنا'' بھی آتا ہے اور دونوں کا مفہوم ایک ہی ہے۔ نور اللّغات کی عبارت ہے:

''چھاتی مونگ دلنا۔ چھاتی پر کودوں دلنا۔ کسی کے سامنے کوئی ایسا کام کرنا جو اس کو بہت ناگوار ہو۔ رنگینؔ۔ سر زناخی کا جو نہلانے میں ملنے بیٹھی۔ مونگ چھاتی پہ دوگانا مرے دلنے بیٹھی''۔ (نور اللّغات)

---

(۴) ''چھپنا۔ پوشیدہ شدن کا ترجمہ۔ فصحائے لکھنؤ کی زبان پر بالکسر ہے اور اہلِ دہلی کی زبان پر بالضم۔ ع۔ حجلہ''۔ (سرمایۂ زبان)

لفظ چھپنا کے معانی و حرکات کے متعلق جو کچھ لکھا گیا ہے وہ سب برحق ہے لیکن اِس کا عربی مرادف حجلہ کسی طرح صحیح نہیں۔ حجلہ عربی لفظ ہے جس کے معنی ہیں وہ کمرۂ

خاص یا جائے خاص جو عروس کے لیے تیار کی جائے۔ قاموس کی عبارت ہے:

"الحجلة۔ محركة۔ موضع يزين بالثبات و الستور للعروس۔ جمع حجل و حجال"۔ (قاموس)

فارسی میں بھی اِس کے یہی معنی ہیں۔

"حجلہ۔ بالتحریک۔ پردہ کہ برائے عروس مرتب سازند۔ و فارسیان بہ سکون استعمال نمایند۔ و آں را حجلہ دامادی نیز گویند"۔ (بہارِ عجم)

عربی و فارسی میں کہیں بھی حجلہ کے معنی چھپنا نہیں ہیں۔

---

(۵) "ماردھاڑ۔ وہی زدوکوب۔ ع۔ زجر"۔ (سرمایۂ زبان)

ماردھاڑ کا ترجمہ زدوکوب تو صحیح ہے لیکن اِس کا عربی مرادف زجر کسی اعتبار سے درست نہیں۔ عربی میں زجر کے معنی ہیں کسی کام سے سختی کے ساتھ منع کر دینا جس کو اردو میں جھڑکنا اور فارسی میں نکوہش و سرزنش کہتے ہیں۔ اِس کو زدوکوب سے کوئی تعلق نہیں۔ چند حوالے دیکھیے:

"زجر۔ باز داشتن، و نہی کردن۔ بقال زجرہٗ"۔ (صراح)

"زجر۔ باز داشتن دراندن شتر۔ و جز آں۔ و بہ مرغ فال گرفتن۔ و انداختن ناقہ انچہ در شکم او باشد"۔ (منتخب اللغات)

"زجر۔ بالفتح باز داشتن و ترسانیدن۔ و بالفظ کردن مستعمل"۔

(بہارِ عجم)

"زجر بالفتح۔ باز داشتن و نہی کردن۔ از صراح، و منتخب، و تاج اللغات و بہارِ عجم، و بالکسر خطاست۔ سعدی گوید:

بہ تشنیع و دشنام و آشوب و زجر
سفید از سیہ فرق کردم چو فجر (ازاحۃ الاغلاط)"

زجر کا صحیح استعمال مندرہ بالا شعر میں موجود ہے اور اِس سے اِس کا مفہوم بالکل واضح

ہو جاتا ہے۔ ایک لطف کی بات یہ ہے کہ مصنف نے خود ہی جیم مع ہائے مخلوط کی فصل میں زجر کو جھڑکنا کا مرادف لکھا ہے۔ فرماتے ہیں:

''جھڑکنا۔ سخت و درشت سخن کسی کو کہنا۔ ف۔ سرزنش و نکوہش۔ ع۔ زجر و توبیخ'' (سرمایۂ زبان)

---

(۶) ''زرا۔ اک کلمہ ہے کہ لفظ اندک و قلیل کے معنی کا فائدہ دیتا ہے اور جو اس لفظ کو ذال معجمہ سے لکھتے ہیں۔ مولّف ہیچ مداں کے عندیے میں خطا پر ہیں کیوں کہ ذال معجمہ کا وجود جب فارسی میں بعض محققین کے نزدیک نہیں ہے۔ تو کلمات ہندیہ میں کیوں کر مسلّم رکھا جائے گا'' (سرمایۂ زبان)

فارسی میں ذال معجمہ کا وجود ہے یا نہیں، یہ ایک علاحدہ بحث ہے لیکن سمجھ میں نہیں آتا کہ اِس کا اثر لفظ ذرا پر کیا پڑ سکتا ہے۔ ظاہر ہے کہ ذرا فارسی الاصل نہیں ہے، جو یہ بحث چھیڑی جائے۔ یہ عربی کے ذرّہ (بہ تشدید رائے مہملہ) کا مخفف ہے۔ اس طرح یہ مہنّد ہوا۔ اور مہنّد الفاظ کے لیے ایسی کوئی قید نہیں کہ اصل زبان کے مخصوص حرف کو اس میں سے خارج کر دیا جائے۔

ذرّہ بہ رائے مشدّد کثرتِ استعمال سے ذرا ہو گیا۔ بہت سے شعرا نے ذرہ بہ تشدید رائے مہملہ ذرا کے مفہوم میں استعمال کیا ہے جو اِس کے مہند ہونے کا واضح ثبوت ہے۔ میر حسنؔ سحر البیان میں لکھتے ہیں:

وزیروں نے کی عرض کاے آفتاب　　نہ ہو تجھ کو ذرہ کبھی اضطراب

سوداؔ کا شعر ہے:

قاتل کے دل سے آہ نہ نکلی ہوس تمام　　ذرہ بھی ہم تڑپنے نہ پائے کہ بس تمام

''ذرا۔ عربی میں ذرہ بالفتح و تشدید دوم۔ اردو شعرا نے ذرہ کہا ہے۔ امانتؔ

ذرہ رہتی نہیں حرارتِ عشق　　حسن پر جب زوال آتا ہے

پھر تشدید اڑا کر ہ کی جگہ الف کر لیا۔ مذکر۔ تھوڑا، بہت کم۔ فقرہ۔ تم نے سب کھالیا،

میرے لیے ذرا بھی نہ رکھا''۔ (نور اللغات)

غرض اردو کا ذرا عربی کے ذرہ سے ماخوذ ہے۔ یہ فارسی کے کسی لفظ سے ماخوذ نہیں ہے۔ اور ہندی الاصل ہی ہے اس لیے اِس کو ذال معجمہ سے لکھنا کوئی غلط بات نہیں اور نہ اس سے فارسی میں ذال معجمہ کے عدمِ وجود پر کچھ روشنی پڑتی ہے، ورنہ پھر شطرنج بہ فتحِ اوّل کی طا نکال کر تاے قرشت لکھنا چاہیے کیوں کہ عربی میں یہ بہ فتحِ اوّل ہے اور فارسی و ہندی میں دراصل طا کے بجاے تا تھی۔ تعریب کے لیے ط کو ت سے تبدیل کر کے حرفِ اوّل کو مکسور کیا گیا اور ایسے ہی صدہا الفاظ ہیں جن میں تہنید کے باعث تبدیلیاں ہوگئی ہیں۔

(۷) ''نظر آنا۔ کسی چیز کا دکھائی دینا۔ ف۔ نظر بر آمدن''۔ (سرمایۂ زبان)

نظر آنا کا فارسی مرادف نظر بر آمدن صحیح نہیں ہے۔ نظر آمدن، یا بہ نظر آمدن اس کا مرادف ہوسکتا ہے۔

---

(۸) انتقام لینا۔ ف۔ انتقام کردن'' (سرمایۂ زبان)

فارسی میں لفظ انتقام کشیدن اور گرفتن کے صلوں کے ساتھ مستعمل ہے۔ انتقام کردن مستعمل نہیں ہے۔ اِس بنا پر انتقام لینا کا صحیح مرادف انتقام کشیدن اور انتقام گرفتن ہوا۔ ایک حوالہ دیکھیے:

''انتقام۔ کینہ کشیدن۔ و با لفظ کشیدن و گرفتن مستعمل''۔ (بہارِ عجم)

جلال فنونِ شاعری پر بڑی نظر رکھتے تھے۔ ان کے مسلم الثبوت استاد اور فن داں ہونے میں کلام نہیں لیکن بعض مقامات پر وہ نگاہِ غلط انداز ڈالتے ہوئے گزر گئے ہیں۔ غالب کی ایک معروف رباعی ہے جس کا دوسرا مصرع بحر سے خارج ہے۔ اِنھوں نے اِس رباعی کو ایک مثال میں سنداً نقل کیا ہے اِسی غلط طریقے سے۔ حالاں کہ اِس کا دوسرا مصرع پڑھتے ہی نظر رُک جاتی ہے۔ رباعی یہ ہے:

دکھ جی کے پسند ہوگیا ہے غالب　　دل رُک رُک کر بند ہوگیا ہے غالب

واللہ کہ شب کو نیند آتی ہی نہیں   سونا سوگند ہوگیا ہے غالبؔ

اِس رباعی کے متعلق متعدّد اہلِ نظر تفصیل سے اظہارِ خیال کر چکے ہیں۔ جلالؔ نے دیوانِ غالبؔ پر اعتماد کر کے بغیر تامّل اِس کو نقل کر دیا۔ اِس قسم کی مسامحت ناواقف حضرات کے لیے مغالطہ آمیز ہوسکتی ہے۔

محاوراتِ داغؔ

''محاوراتِ داغ'' کے نام سے ولی احمد خاں صاحب نے داغؔ کے استعمال کردہ محاورات کو یکجا کر دیا ہے۔ بہ قولِ مرتّب اِس کتاب میں 4464 محاورے ہیں۔ مرتّب نے ایک جگہ تصریح کر دی ہے کہ اِس کتاب میں بہت سے ایسے الفاظ و مرکّبات بھی شامل ہیں جو بہ طورِ محاورہ استعمال نہیں ہوتے ہیں لیکن داغؔ نے اِن کو بہ طورِ خاص استعمال کیا ہے۔ یہ بڑا کام تھا جسے فاضل مرتّب نے مکمّل کیا ہے۔ ایسے مجموعے لسانیات کے نقطۂ نظر سے نہایت کارآمد ہوتے ہیں۔ محاورات کا برمحل استعمال زبان کا قابلِ فکر حصّہ ہے، اس لیے فاضل مولف کی اِس کاوش کی جس قدر داد دی جائے کم ہے۔ لیکن اِس مجموعے میں بعض مقامات محلِ نظر ہیں۔ بعض محاورات یا مرکّبات کے معانی و مفہوم درج کرنے میں مسامحت ہوئی ہے۔ کہیں محاورہ صحیح ہے۔ مثال غلط ہے۔ ایسے چند مقامات درجِ ذیل ہیں۔

''ہوحق کرنا۔ ذکر و شغل کرنا۔ یادِ الٰہی کرنا۔

شیخ ہوحق کر رہا ہے رات دن مستوں کے ساتھ
آج کل ہے میکدہ اللہ کے گھر کا جواب''

''ہوحق کرنا'' عالمِ کیف و سرور یا وجد و حال میں نعرہ ہائے بے اختیار یا رندوں کے شور و غوغا اور نعرہ ہائے بے نیازانہ کے مفہوم میں استعمال ہوتا ہے۔ ذکر و شغل یا عبادتِ خدا کا مفہوم بڑی حد تک اِس سے جداگانہ بات ہے۔ داغؔ کا شعر جو بہ طورِ مثال پیش کیا گیا

ہے اس میں بھی ''ہوحق'' عبادت کے بجائے نعرہ ہائے رندانہ کے مفہوم میں استعمال ہوا ہے۔ ظاہر ہے کہ مے کدہے میں رند عبادت یا ذکر و شغل نہیں کرتے ہیں، وہاں تو سب ماورائے حدود و نیاز ہوتے ہیں۔ شیخ خود میکدے میں جا کر شریکِ حال رنداں ہوگیا ہے۔ اسی بنا پر شاعر نے طنزاً میکدے کو اللہ کے گھر کا مقابل بتایا ہے۔ مزید توضیح کے لیے دو حوالے درج کرتا ہوں:

''ہوحق۔ واو معروف سے شکوہ اور طمطراق اور کروفر سے عبارت ہے اور رندوں کے نعرہ ہائے مستانہ پر بھی اسی کا اِطلاق کرتے ہیں۔
خواجہ آتش: کریں ہوحق یہ خرابات نشیں تھوڑی سی'' (سرمایۂ زبان)

''ہوحق۔ مونث۔ نعرۂ مستانہ جو وجد و حال یا سرور کی حالت میں کریں۔ ۲۔ شور وغوغا۔ آتش:

مدۃ العمر ہے اک چشم زدن کا وقفہ
کریں ہوحق یہ خرابات نشیں تھوڑی سی'' (نور اللّغات)

اسی ذیل میں وہ آگے چل کر لکھتے ہیں:

''ہوحق ہونا۔ شور وغل ہونا (امیر):

صوفی خدا کے گھر میں یہ ہوحق ہے کیا ضرور
سامع اگر ہو دور تو کہیے پکار کے''

ان حوالوں سے ہوحق کا مفہوم زیادہ صراحت سے واضح ہو جاتا ہے۔ امیر مینائی کے شعر میں یہ صراحت مکمّل تر ہے۔ خدا کے گھر میں ہوحق کو شور وغل سے اگر تعبیر نہ کیا جائے تو صوفی پر اعتراض کا کوئی سوال پیدا ہی نہیں ہوسکتا۔

''آپ سے دور۔ آپ کی جان سے دور۔

داغ کہتے ہیں جنھیں دیکھیے وہ بیٹھے ہیں
آپ کی جان سے دور آپ پہ مرنے والے'' (محاوراتِ داغ)

مرتّب نے یہاں دو محاورے لکھے ہیں۔ ایک آپ سے دور۔ اور دوسرا آپ کی جان سے دور۔ محاورے دونوں درست ہیں، لیکن جو شعر مثال میں پیش کیا گیا ہے، اس میں صرف آخرالذّکر مذکور ہے ''آپ سے دور'' کی سند درج نہیں ہے۔ حالاں کہ اصولی اعتبار سے یہ سند بھی درج ہونا چاہیے تھی۔

''آپس میں ہونا۔ حجّت ہونا۔ تکرار ہونا۔

مری ان کی بھری محفل میں ہوگی

زباں پر آئے گی جو دل میں ہوگی'' (محاوراتِ داغ)

''آپس میں ہونا'' جو بہ طورِ محاورہ درج کیا گیا ہے۔ مثالیہ شعر میں اِس کا کہیں ذکر نہیں البتہ ''میری ان کی ہوگی'' مذکور ہے۔ اصل یہ ہے کہ ''ہونا'' بہ طورِ مجاز متعدد معنی میں استعمال ہوتا ہے۔ ان میں سے ایک معنی حجّت یا تکرار ہونا بھی ہیں۔ داغ کے مذکورہ بالا شعر میں جس کو ''آپس میں ہونا'' کی سند میں پیش کیا گیا ہے، ''ہونا'' اسی حجّت و تکرار کے مفہوم میں استعمال ہوا ہے۔ امیر مینائی کا شعر ہے:

کہیے جو چاہیے مسجد میں جنابِ واعظ

آپ سے ہم سے تو مے خانے میں حضرت ہوگی

یہاں بھی ''ہوگی'' اسی ''ہونا'' سے مشتق ہے اور حجّت و تکرار کے معنی میں استعمال ہوا ہے۔ داغ و امیر کے اشعار میں لفظ ہوگی بالکل ایک مفہوم میں استعمال ہوا ہے۔ مزید حوالے کے لیے نوراللغات کو دیکھا جاسکتا ہے۔

''اُترن۔ پہنا ہوا۔ برتا ہوا۔ استعمال کیا ہوا:

صافیِ مے کو کیا پیرِ مغاں نے تقسیم

شیخ جی کعبے کے جامے کی جو اُترن لائے''

اُترن کے معنی ہیں کسی کا پہنا ہوا لباس نیا ہو یا پرانا۔ مولف نے اس کے معنی درج کرنے

میں دو غلطیاں کی ہیں۔ ایک تو یہ کہ صرف ''پہنا ہوا'' لکھا ہے جس سے لباس کی قید ختم ہو جاتی ہے۔ اس کے بجائے پہنا ہوا کپڑا یا پہنا ہوا لباس ہونا چاہیے۔ دوسرے انھوں نے اس لفظ کے تین معنی لکھے ہیں جن میں سے پہلے اور تیسرے معنی تو لباس سے مطابقت رکھتے ہیں، لیکن دوسرے معنی (برتا ہوا) کو لباس سے نسبت نہیں ''برتا ہوا'' عموماً کسی شخص، کسی فن یا اس کے مماثلات کے لیے آتا ہے۔ امیر مینائی کا شعر ہے:

یہ شعر وہ ہے کہ امیر اس کو جو برتو
حاصل یہی ہوتا ہے کہ حاصل نہیں ہوتا

یا جیسے کہا جاتا ہے کہ ''میں نے اس شخص کو بہت برتا ہے'' لباس کے لیے نہیں کہتے ہیں کہ یہ میرا برتا ہوا لباس ہے۔

''امید بر آنا۔ توقع پوری ہونا۔

بلایا جب مری آہ و فغاں نے
زمیں پکڑی ہے کیا کیا آسماں نے'' (محاوراتِ داغ)

''امید بر آنا'' درست ہے لیکن مثال میں جو شعر درج کیا گیا ہے اس میں یہ مذکور نہیں ہے۔ غالباً غلطی سے یہ شعر یہاں درج ہو گیا ہے۔

''پاؤں[۱] لگا کے اڑانا۔ دوڑ کر ہوا کی طرح پہنچنا۔ نہایت تیز قدم:

لگا کے پاؤں میں اس کے اڑاؤں قاصد کے
اگر مجھے ترے توسن کی گرد راہ ملے'' (محاوراتِ داغ)

مرتّب نے یہاں داغ کے مذکورہ شعر سے دھوکا کھایا ہے، شاعر کہتا ہے کہ اگر مجھ کو تیرے توسن کی گرد راہ مل جائے تو میں اس گرد کو قاصد کے پیروں میں لگاؤں گا تاکہ وہ اس نسبت سے اُڑ کر پہنچ جائے۔ شعر بہت صاف ہے اور کوئی ایسا الجھاؤ نہیں جس سے یہ مفہوم سمجھنے میں دقّت ہو۔ مرتّب صاحب میں کو جو حرفِ جار ہے، غالباً بہ فتحِ میم پڑھ

---

۱ پاؤں کو اب پانو لکھا جاتا ہے۔ املا بدل گیا ہے۔ پاؤں، پانا مصدر کا فعل۔

گئے جس سے ان کو خیال یہ ہوا کہ یہ بہ طورِ ضمیر واحد متکلم آیا ہے۔ اور ''پاؤں لگا کے اڑنا'' کوئی محاورہ ہے۔ حالاں کہ ایسا نہیں ہے۔ پاؤں لگا کے اڑنا'' ممکن ہے کوئی محاورہ ہو لیکن نوراللغات اور سرمایۂ زبانِ اردو دونوں اس سے خالی ہیں۔ اور اِس شعر میں بھی اِس کا وجود نہیں ہے۔ محض غلط فہمی نے حرفِ جار کو ضمیر بنا کر ایک محاورے کا اضافہ کر دیا ہے۔

''پاؤں اڑانا'' (بہ ضمِ الف) اور ''پاؤں لگ جانا'' دونوں محاورے ہیں۔ لیکن ''پاؤں لگا کے اڑانا'' کوئی محاورہ نہیں ہے۔

''تلوار کا پانی۔ تلوار کی تیزی، برش، دھار:

سخت جاں پر شرم سے منہ پھر گیا تلوار کا
یہ پسینہ ہے کہ پانی ہے تری تلوار کا'' (محاوراتِ داغ)

''تلوار کا پانی'' کے تین معنی لکھے ہیں۔ تلوار کی تیزی، دھار، برش، جن میں سے پہلے اور دوسرے معنی تو درست ہیں، لیکن تیسرے معنی (برش) درست نہیں۔ برش بہ تشدید را یا بغیر تشدید ہر صورت میں دو معنی کے لیے آتا ہے۔ تلوار کی کاٹ اور تلوار کی تیزی۔ جیسا کہ نوراللغات میں مذکور ہے۔ جب مرتب نے معانی کے ذیل میں ''تلوار کا پانی'' کے ایک معنی ''تلوار کی تیزی'' لکھ دیے تو ظاہر ہے کہ اس کے بعد برش اس معنی کے بجائے دوسرے معنی (تلوار کی کاٹ) میں آئے گا اور ''تلوار کا پانی'' کے معنی تلوار کی کاٹ نہیں ہیں۔ وہ صرف تلوار کی دھار یا تیزی کے مفہوم میں استعمال ہوتا ہے جیسا کہ داغ کے مذکورہ شعر میں ہے۔

''تلوار کا گھاٹ۔ کارخانہ:

گھاٹ دونوں کے خوش اسلوب ہیں دونوں یکتا
جوہر و آب کی یہ شکل کہ بحرِ مواج (محاوراتِ داغ)

فاضل مرتب نے ''تلوار کا گھاٹ'' کے معنی کارخانہ لکھے ہیں جو کسی اعتبار سے درست نہیں۔ ''تلوار کا گھاٹ'' کے معنی ہیں وہ مقام جہاں سے تلوار کا خم شروع ہوتا ہے۔ حوالے

دیکھیے:

''تلوار کا گھاٹ۔ وہ مقام جہاں سے تلوار کا خم شروع ہوتا ہے۔

چناں چہ شیخ ناسخ فرماتے ہیں:

قاتلِ عالم ہے عریانی میں عالم یار کا

گھاٹ اس کے پیرنے کا گھاٹ ہے تلوار کا'' (سرمایۂ زبان)

''تلوار کا گھاٹ۔ جہاں سے تیغ میں خم شروع ہوتا ہے اس جگہ کو

تلوار کا گھاٹ کہتے ہیں'' (نور اللغات)

کارخانہ کے معنی متعدّد ہیں لیکن تلوار کا گھاٹ اس کے معنی نہیں ہیں۔ داغ کے مذکورہ شعر میں تلوار کا گھاٹ اِنھیں معنوں میں آیا ہے جن میں معروف ہے۔ کارخانے کا کوئی تُک نہیں ہے۔

''چِٹخ جانا۔ ان بن ہو جانا۔ بگڑ جانا:

ایسی بگڑی کہ آج تک نہ بنی

ایسی چِٹخی کہ آج تک نہ بنی'' (محاوراتِ داغ)

مرتّب نے اس کا التزام کیا ہے کہ ہر شعر کے سامنے یہ واضح کر دیا جائے کہ یہ شعر داغ کے کس دیوان سے ماخوذ ہے۔ اس شعر کے آگے ف بنا ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ شعر ان کی مشہور مثنوی فریادِ داغ کا ہے۔ یہ مثنوی اِس وقت میرے پیشِ نظر نہیں ہے کہ اس سے تطبیق کر سکوں۔ اگر یہ درست نقل کیا گیا ہے تو حد درجہ قابلِ تعجب بات ہے کہ داغ کے اس شعر میں ایطاے جلی موجود ہے جس کو داغ بہت بڑا عیب مانتے تھے۔ مذکورہ شعر میں ''کہ آج تک نہ بنی'' ردیف ہے اور بگڑی اور چِٹخی قافیہ۔ قاعدہ یہ ہے کہ مصادر لازم کے صیغہ ہاے امر پر اس کا مدار ہوتا ہے۔ اس طرح بگڑنا اور چِٹخنا کے امر بگڑ اور چِٹخ ہوئے جو ہم قافیہ نہیں ہو سکتے۔ بگڑی اور چِٹخی میں یاے آخر حرفِ وصل ہے، اس لیے روی ایک جگہ راے ہندی ہو گی اور ایک جگہ خاے معجمہ۔ اور اس کا معیوب ہونا عیاں ہے۔

"ڈورے ڈالنا۔ پھانسنا۔ کوشش کرنا۔ تدبیر کرنا:

ہم دکھا لائیں تجھے نرگس بیمار کی آنکھ
ڈورے ڈالے گی مگر بلبل گلزار کی آنکھ" (محاوراتِ داغؔ)

"ڈورے ڈالنا" کے معنی ہیں کسی کو اپنی طرف راغب کرنے کے لیے تدبیر کرنا۔ بحرؔ لکھنوی کا شعر ہے:

کھلا یہ راز ہم پہ ان لگاوٹ کی نگاہوں سے
کہ آنکھوں نے بھی ڈورے ڈالنا سیکھا ہے کاجل سے (محاوراتِ داغؔ)

اِس اعتبار سے مرتب کے تحریر کردہ معانی میں سے تدبیر کرنا یا پھانسنا کسی قید کے بغیر درست نہیں ہوسکتے۔ اگر یوں لکھا جائے کہ کسی کو اپنی طرف مائل کرنے کے لیے تدبیر کرنا یا کسی کے لیے فریب کا جال بچھانا تو صحیح ہوگا۔ اوّل الذکر معنی بحرؔ کے مندرجۂ بالا شعر سے ظاہر ہیں اور انھیں معنی میں داغؔ کا مندرجہ شعر ہے۔ دوسرے معنی (فریب کا جال بچھانا) کی سند میں شوقؔ کا یہ شعر پیش کیا جاسکتا ہے:

اور جا کر کہیں یہ ڈورے ڈال
خوبرویوں کا کچھ نہیں ہے کال

مرتب کے تحریر کردہ تیسرے معنی "کوشش کرنا" بھی درست نہیں۔ اگر یوں لکھا جائے کہ "کسی کو ملتفت کرنے کی کوشش کرنا" تو درست ہوگا۔

"رام رام سننا۔ فریاد کرنا۔ ہندی میں خدا کا نام لینا۔ یاد اللہ۔

چلا ہوں اب کے برس بتکدے سے کعبے کو
سنے گا میری کوئی رام رام بھی کہ نہیں" (محاوراتِ داغؔ)

رام رام اہلِ ہنود کا سلام باہمی ہے، لیکن کبھی کبھی صاحب سلامت کے مفہوم میں بھی استعمال ہوتا ہے۔ داغؔ کا شعر ہے:

یہ سنا ہے کہ برہمن سے بھی شیخ کی رام رام ہوتی ہے

نیز یہ لفظ بہ تکرار توبہ کرنے کے مفہوم میں بھی آتا ہے۔ اسی سے رام رام سننا یا داللہ کے مفہوم میں تو درست ہے لیکن مرتّب نے جو اس کے معنی فریاد کرنا لکھے ہیں وہ درست نہیں۔ یہ تو نہایت معمولی بات ہے کہ سننا کرنے کے مفہوم میں کیسے آسکتا ہے۔

نور اللّغات

(۱) ''زرنیخ۔ف۔ بالکسر و کسرِ سوم۔ وسکونِ یائے معروف۔ مذکر۔ ہڑتال''۔ (نور اللّغات)

مصنف نے اس لفظ کی حرکات درج کرنے میں دھوکا کھایا ہے۔ غیاث اللّغات میں اس کو کسی تشریح کے بغیر بہ کسرِ اوّل لکھا ہے۔ انھوں نے غالباً اسی کو دیکھ کر سمجھ لیا کہ زرنیخ فارسی میں بہ کسرِ حرفِ اوّل ہے حالاں کہ فارسی میں بہ فتحِ حرفِ اوّل بروزنِ نزدیک ہے۔ معرب بنانے کے لیے فتحۂ حرفِ اوّل کو کسرے سے تبدیل کر دیا گیا۔ جیسا کہ شطرنج میں شینِ معجمہ کے فتحے کو کسرے سے بدل کر معرب کرلیا گیا۔ عربی لُغات میں سے صراح و قاموس میں صرف کسرے کا ذکر ہے لیکن منتخب میں اس کی تصحیح موجود ہے۔ دونوں حوالے درجِ ذیل ہیں:

''زرنیخ، بالکسر حجر معروف۔ مھند۔ ابیض واصفر واحمر''۔ (قاموس)

یہی عبارت ایک دو الفاظ کے اضافے کے ساتھ صراح میں موجود ہے۔ منتخب کی عبارت ہے:

''زرنیخ۔ بالکسر۔ وہیست بہ صعید مصر۔ وسنگ معروف۔ وآں سہ قسم ست۔ سفید وسرخ وزرد، معرب زرنیخ بالفتح''۔

فی الجملہ فارسی میں اس کی صحیح حرکت بہ فتحِ حرفِ اوّل ہے۔ اس کو معرب بنانے کے لیے مکسور الاول کرلیا گیا۔ اِسی لیے عربی لُغات میں یہ بہ کسرِ اوّل مذکور ہے۔

---

(۲) لفظ غیاث بہ کسرِ اوّل ہے اور اس پر سب کا اتفاق ہے۔ صاحبِ نور اللغات نے بھی اس کو بہ کسرِ اوّل لکھا ہے۔ لیکن خود ہی باب الالف میں لکھتے ہیں:

"الغیاث۔ ع۔ بہ فتحِ اوّل وسوم وسکونِ دوم۔ پناہ۔ مصیبت۔
خوف اور رنج وغم کی زیادتی کے وقت بہ طورِ فریاد کہتے ہیں"۔

حالاں کہ غین کا کسرہ متفق علیہ اور فتحہ بالیقین غلط ہے۔ غیاث کی عبارت ہے:

"الغیاث۔ بہ کسرِ غین معجمہ۔ بہ معنی دادرس۔ و در عرفِ عام بہ معنی
فریاد مستعمل می شود"۔

لفظ آرد کے متعلق صاحبِ نور اللغات کی رائے بے حد عجیب ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

(۳) "آرد بہ سکونِ دوم غلط۔ بہ فتحِ دوم صحیح" اور مثال میں منیر کا ایک شعر پیش کیا ہے:

اگر چہ گندمی رنگوں کو پیسا اس جزیرے نے
نہ پائی ایک دن بھی آرد گندم کی ارزانی

حالاں کہ صحیح لفظ بہ سکونِ دوم بروزنِ 'چاشت' ہے۔ اس کی حرکات میں کوئی اختلاف نہیں ہے۔ چند حوالے دیکھیے:

"آرد۔ غلہ آس کردہ کہ آں را آرد مقشر نیز گویند۔ کذافی الشرفنامہ۔ و
در قنیہ بہ معنی اول با رائے موقوف مسطور ست۔ و آرد بہ فتحِ را بہ معنی
تواند ست۔ و ایں مضارع آریدن بہ معنی توانستن ست و نیز آرد ضد بر
وارد"۔ (مؤید الفضلا)

"آرد۔ بہ سکونِ رائے مہملہ غلہ آسیا کردہ۔ از مؤید الفضلا، و فرہنگ
رشیدی و برہانِ قاطع۔ و بہ فتحِ رائے مہملہ خلاصت فیضی گوید:

چوں دید کہ آرد گشت اجساد
آں آرد و بد چو خاک برباد" (ازاحۃ الاغلاط)

ایسا معلوم ہوتا ہے کہ یہاں صاحبِ نور اللغات نے منیر کے مندرجۂ بالا شعر سے دھوکا

کھایا ہے۔ اس شعر میں آرد بہ سکونِ دوم ہی استعمال ہوا ہے لیکن مصنف اس کو بہ فتحِ دوم پڑھ گئے، حالاں کہ اس کو اگر بہ سکونِ دوم پڑھا جائے تو وزن میں کوئی خلل نہیں ہوتا ہے۔ البتہ تقطیع میں آرد کی را متحرک ہو جائے گی۔ لیکن یہ کوئی نئی بات نہیں۔ قواعدِ عروض کے اعتبار سے تقطیع میں ساکن حرف متحرک ہو سکتا ہے اور یہ کوئی عیب نہیں ہے اور نہ اس کا اثر لفظ کی اصل حرکت پر پڑتا ہے۔

---

(۴) ''پروس۔ اہلِ لکھنؤ پروس رائے مہملہ سے بولتے ہیں اور اہلِ دہلی پڑوس رائے ہندی سے''۔ (نور اللغات)

حالاں کہ جلال نے سرمایۂ زبانِ اردو میں پڑوس اور پڑوسی دونوں کو رائے ہندی سے لکھا ہے نیز اہلِ لکھنؤ کی زبان سے بالعموم بہ رائے ہندی سنا گیا۔ غالباً مصنف نے یہاں قیاس سے کام لیا ہے۔

(۵) ''شکریہ۔ ع۔ کسی کے احسان کا تعریف کے ساتھ اظہار'' (نور اللغات)

یہاں بھی مصنف نے قیاس سے کام لیا ہے۔ عربی میں شکر سے شکریہ کسی بھی قاعدے سے نہیں آتا ہے۔ نہ لُغات ہی میں مذکور ہے نہ کتبِ ادب میں آیا ہے۔ شکریہ اردو کا تراشیدہ لفظ ہے۔ جس طرح عربی لفظ عند یا عندی سے عندیہ بنا لیا گیا ہے اسی طرح شکر سے شکریہ بن گیا ہے اور یہ دونوں مہنّد لفظ ہیں۔

(۶) ''باسن متی۔ (ھ) مذکر۔ ۱۔ ایک قسم کا خوشبودار چاول۔ ۲۔ کودی''۔

(نور اللغات)

ممکن ہے ہندی میں اس کو باسن متی کہتے ہوں لیکن اردو میں بالعموم باس متی کہتے ہیں۔ باسن متی میری نظر سے کسی جگہ نہیں گزرا۔ جلال اور اشک مرحوم کے لغات پیشِ نظر ہیں ان میں یہ لفظ مذکور ہی نہیں اور نہ لکھنؤ میں کسی کی زبان سے یہ لفظ سنا گیا۔ ممکن ہے کسی زمانے میں یہ لفظ مستعمل ہو، لیکن اب اس کا وجود نہیں ملتا۔ اس لیے یوں بھی متروکات کی فہرست میں آنا چاہیے تھا۔

اسی ذیل میں صاحبِ نور اللغات نے باسی کے متعدد معانی کے تحت ایک معنی ''ناشتہ جو صبح کو بچے کھاتے ہیں'' بھی لکھے ہیں۔ حالاں کہ باسی کے معنی ہیں وہ کھانا جو رات کا بچا ہوا ہو۔ صبح کے وقت عموماً رات کا بچا ہوا کھانا بہ طورِ ناشتہ استعمال ہوتا ہے۔ لیکن اس سے یہ نہیں لازم آتا ہے کہ اگر بہ طورِ ناشتہ استعمال نہ ہو تو اس کو باسی نہیں کہا جائے گا۔ اور نہ یہ لازم آتا ہے کہ اِس کی بچّوں سے تخصیص کی جائے۔ بچّے کھائیں یا بوڑھے اور ناشتے میں استعمال ہو یا نہ ہو اِس کو باسی ہی کہا جائے گا۔ نفس اللغۃ کی عبارت ہے:

''باسی۔ طعام شب ماندہ و آب شب ماندہ بود۔ ف۔ شبینہ'' (نفس اللغۃ)

اسی ضمن میں مولّف نور اللغات نے باسی منہ کے معنی لکھے ہیں: ''نہار منہ بغیر منہ دھوئے ہوئے'' اور سند میں قدؔر کا یہ شعر پیش کیا ہے:

بلبل نہ باسی منہ کہیں ان کو پکار لے ۔۔۔ کلی کرے گلاب سے جو نام یار لے

باسی منہ کے معنی بغیر منہ دھوئے تو درست ہیں لیکن نہار منہ درست نہیں۔ نہار منہ کے معنی ہیں بغیر کچھ کھائے پیے۔ اور باسی منہ کے معنی ہیں بغیر منہ دھوئے۔ اور ان دونوں میں بہت فرق ہے۔ مثال میں جو قدؔر کا شعر پیش کیا گیا ہے ان سے خود یہی معنی واضح ہوتے ہیں۔ گلاب سے کلی کرنے سے مراد وہی منہ صاف کرنا ہے نہ کہ ناشتہ کرنا۔

---

(۷) جَس بہ فتحِ جیم معجمہ کے ایک معنی نام بھی لکھے ہیں اور سند میں بحؔر مرحوم کا یہ شعر درج کیا ہے:

مرے جَس پر نہ چار آنسو بہائے اس نے مردے پر
ہوا ثابت کہ پانی بہ گیا چشم مروّت کا

حالاں کہ اس شعر میں جَس بہ فتحِ اوّل کے بجائے بہ کسرِ اوّل بہ معنی ضمیر استعمال ہوا ہے، یعنی ''جس پر مرے اس نے چار آنسو بھی نہ بہائے'' اصل میں جس بہ فتحِ اوّل بہ معنی نام کوئی لفظ ہی نہیں ہے۔ مولّف کو اس شعر میں تشابہ، ہوا۔

---

(۸) ''تنقید۔ (ع) کھرا کھوٹا پرکھنا۔ مونث۔ جانچ۔ ایسی جانچ جو ضعیف اور مضبوط صورتوں کو الگ کردے اور جس سے اچھے بُرے کی تمیز ہو جائے''۔ (نور اللغات)

مولّف نے تنقید کو عربی لکھا ہے حالاں کہ یہ مہنّد ہے۔ عربی میں اس معنی میں نقد اور انتقاد دو مصدر آتے ہیں، اردو میں بابِ تفعیل کے وزن پر تنقید مستعمل ہو گیا۔ اس کی ظاہری صورت دھوکا دیتی ہے اور بالکل عربی نژاد معلوم ہوتا ہے۔

---

(۹) چرتر۔ چل تر۔ (س) مذکر چھل بٹے۔ چال بازی۔ عورتوں کا مکر و فریب''۔ (نور اللغات)

چرتر اور چل تر دونوں لفظوں پر اعراب دیے گئے ہیں۔ دونوں لفظوں میں حرفِ ثانی پر سکون ہے (یعنی چرتر بروزن برتر درج ہے) حالاں کہ اردو میں چرتر اور چلتر دونوں لفظ بہ تشدید حرفِ ثانی بروزن بہتر مستعمل ہے۔ جیسا کہ لغات الخواتین اور سرمایۂ زبانِ اردو میں درج ہے۔ نیز مولّف نے خود ہی تا مع را کی فصل میں تریا چلتر اور تریا چرتر دونوں کو بہ تشدید حرفِ ثانی لکھا ہے اور مثال میں آتش کا یہ شعر بھی پیش کیا ہے:

عبث کرتا ہے واعظ میرے آگے ذکر حوروں کا
سنی میں نے بہت تریا چلتر کی کہانی ہے

نیز تریا چلتر کے ذیل میں وہ لکھتے ہیں:

''ہندی میں چَرتر۔ فریب، چال، دغا''۔

پھر سمجھ میں نہیں آتا کہ جیم ہندی مع را کی فصل میں انھوں نے چلتر اور چرتر کو بہ سکونِ حرفِ دوم کیسے لکھ دیا۔

---

(۱۰) ''دپٹ۔ (ھ) مونث۔ دوڑ۔ گھرکی۔ دپٹانا۔ تیز چلانا۔ دپٹنا۔ ھ۔ تیز چلنا۔ گھرکی دینا'' (نور اللغات)

دپٹ کو مصنّف نے دال مہملہ کی فصل میں لکھا ہے۔ حالاں کہ مستعمل لفظ ڈپٹ

دال ہندی سے ہے۔ اسی سے ڈپٹنا بنتا ہے۔ جلالؔ نے بھی ڈپٹ بہ دال ہندی ہی لکھا ہے۔ خود مصنف نے دال ہندی مع بائے فارسی کی فصل میں ڈپٹ بہ دال ہندی ہی لکھا ہے اور اس کے یہی معنی لکھے ہیں جو دپٹ کے ذیل میں درج ہیں... ممکن ہے دپٹ کسی زمانے میں مستعمل ہو لیکن کم از کم میں نے کسی کو بولتے نہیں سنا، نہ کسی کتاب میں دیکھا۔

---

(۱۱) ''ڈھانپنا۔ (ھ) متعدی۔ ڈھانکنا۔ چھپانا۔ غم کے محل پر ڈھانپنا فصیح ہے''۔

اس کے بعد ڈھانکنا کے ذیل میں اِس کے معنی لکھ کر لکھتے ہیں: ''ڈھانپنا۔ غم کے لیے مخصوص ہے اور ڈھانکنا چھپانے کے لیے''۔

گویا مولف کی رائے میں ڈھانپنا کا استعمال خاص ہے جو غم سے مخصوص ہے یا ہونا چاہیے۔ اور ڈھانکنا عام طور پر چھپانے کے معنی میں بولنا چاہیے۔ مثلاً سر ڈھانکو۔ حالاں کہ یہ تخصیص غلط ہے۔ اردو میں استعمالاً کبھی اس تخصیص کا لحاظ نہیں رکھا گیا اور نہ دوسرے اربابِ لغت نے یہ تقسیم تسلیم کی ہے۔ ڈھانپنا اور ڈھانکنا دونوں لفظ ایک ہی معنی میں استعمال ہوئے ہیں۔ سرمایۂ زبانِ اردو کا حوالہ دیکھیے:

''ڈھانپنا اور ڈھانکنا۔ کسی چیز کا کسی چیز سے چھپانا۔ ف۔ پوشیدن''۔

(سرمایۂ زبانِ اردو)

اس کے بعد جلالؔ نے جراَتؔ کے دو شعر درج کیے ہیں جن میں ان دونوں لفظوں کا استعمال پوشیدن کے معنی میں ہے اور مولف نور اللغات کے قول کے برعکس غم کے موقعے پر ڈھانپنا کے بجائے ڈھانکنا استعمال ہوا ہے اور مطلق چھپانے کے معنی میں ڈھانپنا آیا ہے۔ شعر یہ ہیں:

دیکھو تو یوں وہ کہہ کے لگے منہ کو ڈھانپنے
کم بخت پھر لگا مجھے نظروں میں بھانپنے

ہوا ہے اب تو یہ نقشا ترے بیمار ہجراں کا
کہ جس نے کھول کر منہ اس کا دیکھا بس وہیں ڈھانکا (جراَتؔ)

اس سے واضح ہوتا ہے کہ ان دونوں الفاظ کا استعمال چھپانے کے معنی میں عام ہے اور مولّف نوراللّغات نے جو تخصیص کی ہے وہ محض ان کا قیاس ہے۔

---

(۱۲) ''سقم۔ (ع۔ بالضم وبضم اوّل ودوم۔ بیمار) مذکر۔ عیب۔ نقص، خرابی''۔ (نوراللّغات)

عربی میں سقم بہ ضمِ اوّل اور بہ فتحِ اوّل وثانی ہے نہ کہ بہ ضم اوّل وثانی۔ جیسا کہ مولّف نے درج کیا ہے۔ دو حوالے دیکھیے:

''سقم۔ سقام۔ بالفتح۔ بیماری۔ سقم بالضم۔ سقم بہ فتحتین کذالک۔ مثل حزُن وحزَن''۔ (صراح)

''سقم۔ بہ ضم وبہ فتحتین بیماری''۔ (منتخب اللّغات)

کنزاللّغات میں بھی یہی دو حرکات درج ہیں۔ البتہ مویدالفضلا میں اس لفظ کو بہ ضمتین بھی لکھا ہے لیکن تنہا مویدالفضلا کی شہادت کافی نہیں، کیوں کہ وہ خاص عربی کا لُغت نہیں ہے۔

اس کے علاوہ مولّف نوراللّغات کی عبارت سے یہ سمجھ میں آتا ہے کہ اردو میں بھی شاید یہ دونوں حرکات مستعمل ہیں۔ حالاں کہ اردو میں صرف بہ ضمِ اوّل وسکونِ ثانی مستعمل ہے۔ نیز فارسی میں بھی اِس کی صرف یہی حرکت مستعمل ہے۔

---

(۱۳) سَماق (ع) مذکر۔ ایک قسم کا پتھر جو سفید اور نرم ہوتا ہے''۔ (نوراللّغات)

سماق پر زبر لکھا ہوا ہے، حالاں کہ عربی میں س پر پیش ہے، زبر نہیں۔ صراح کی عبارت ہے:

''سمق۔ سموق۔ بلند شدن و دراز شدن۔ (ع ف اض ۲) سماق بالضم وتشدید تمم وآں نوعے ازبرِ درخت سمت۔ سماق۔ بالتخفیف دوغ سادہ''۔ (صراح)

یہی حرکات منتخب میں درج ہے۔

---

(۱۴) ''تردد (ع)۔ ۱۔ مذکر۔ سوچ۔ فکر۔ تشویش۔ اندیشہ۔ تذبذب۔ پس و پیش۔ اُدھیڑ بُن۔ ناسخ:

جگر بھنتا ہے اک سو اک طرف کو زخم پکتے ہیں
تماشا خانہ دل میں ہے غم کی میہمانی کا

۲۔ (اردو) زراعت۔ کشت کاری۔ ترددات تردد نمبر ۱ کی جمع۔ مذکر فکریں۔ فقرہ۔ دنیاوی ترددات پریشان کیے رہتے ہیں''۔ (نور اللغات)

تردد کو مولف نے عربی لکھا ہے جو درست ہے۔ لیکن عربی میں اس کے معنی ''آمد و شد کردن اور گودیدن ہیں۔ فکر یا اندیشہ کے معنی میں بہ طورِ مجاز استعمال ہوا ہے، اس لیے یہ معنی لغوی معنی نہیں ہو سکتے ہیں اور نہ عربی میں یہ مجازی مراد لیے گئے ہیں، وہاں صرف معنیِ اوّل ہی مراد ہیں۔ یہ مجازی معنی فارسی کا فیض ہے۔

مولف نے عربی کے معنی لکھنے کے بعد (اردو) لکھ کر تردد کے معنی زراعت بھی لکھے ہیں۔ جہاں تک میری معلومات کا تعلق ہے آج تک فارسی یا اردو میں یہ معنی نظر سے نہیں گزرے اور نہ کسی لُغت میں درج پائے۔ مولف نے کوئی سند بھی نہیں لکھی ہے ورنہ بہ آسانی پتا چل سکتا تھا کہ یہ معنی کہاں سے ماخوذ ہیں۔ البتہ فرہنگِ عامرہ میں تردد کے ذیل میں اِس کے ایک معنی جتائی لکھے ہیں لیکن کوئی سند مذکور نہیں ہے۔ فرہنگِ مذکور میں اتنی غلطیاں ہیں کہ کسی دوسرے حوالے کے بغیر یقین کرنے کو دل نہیں چاہتا۔ نیز لُغاتِ کشوری میں بھی اِس کے معنی کشتکاری لکھے ہیں۔ لیکن جب تک کوئی سند نہ ملے یا کسی عربی فارسی لُغت کا حوالہ نہ ہو اعتبار نہیں کیا جا سکتا۔ اور اگر بالفرض عربی یا فارسی میں اِس کے معنی کشتکاری ہوں بھی۔ لیکن اردو میں یہ معنی قطعاً نہیں ہیں۔ مولف نور اللغات نے ان معنی کو اردو لکھا ہے جو اور زیادہ قابلِ اعتراض ہے۔

---

(۱۵) گجگجا کو مولّفِ نوراللّغات نے صرف بہ فتحِ اوّل وثالث لکھا ہے حالاں کہ اردو میں بالعموم بہ کسرِ اوّل وثالث مستعمل ہے۔ یہ حرکت بھی درج ہونا چاہیے تھی۔

---

(۱۶) روزگار کو بہ معنی نوکری و شغل مولّفِ نوراللّغات نے مہنّد لکھا ہے، حالاں کہ وہ ان معنی میں بھی فارسی ہے یہ اور بات ہے کہ نسبتاً کم استعمال ہوا ہے۔ عام طور پر اس کے معنی زمانہ یا مدّت لیے جاتے ہیں۔ فارسی کی بیش تر درسی کتب میں اِنھیں معنوں میں استعمال ہوا ہے اِس لیے یہ فرض کرلیا گیا ہے کہ معاش کے معنی میں مہنّد ہے۔ چند حوالے دیکھیے:

''روزگار۔ زمانہ و مہنا از صفات اوست۔ و بہ معنی شغل ونوکری۔ محمد سعید اشرؔف۔ روزگار اشرؔف اگر ایں وضع و ایں ہنگا کہ است۔ شکوہ بے جا مردم از بے روزگاری می کند''۔ (بہارِ عجم)

''روزگار۔ بہ معنی زمانہ مطلق۔ و بہ معنی امتداد و مدت وفرصت۔ و روزگار بہ معنی شغل و پیشہ ونوکری نیز مستعمل۔ وایں دراصل روزگار باشد۔ پس با در لفظ روزہ برائے نسبت ست۔ یعنی انچہ بروز تعلق دارد۔ حالا بہ کثرتِ استعمال بدونِ ہا می نویسند۔ وخوانند۔ چناں چہ از زبان اہلِ ایران روزگار بہ ایں معنی بہ فتح زائے معجمہ مسموعست، وایں فتحہ بر بودن ہا دلالت می کند''۔ (غیاث)

''روزگار بہ کاف فارسی۔ بہ معنی زمانہ۔ و ایام عمر۔ و مدّت۔ و فرصت۔ امتداد عمر آیندہ و بہ معنی ایام وعہد وزبان و بے روزگار معطل و بے کار۔ سالکِ یزدی گفتہ۔ دل آوارہ ام بس بے قرار ست۔ بہ ہندو زلف او بے روزگار است''۔ (فرہنگ آنند راج)

فرہنگِ عامرہ میں بھی اس کے یہ دونوں معانی درج ہیں۔

غیاث اللغات

غیاث فارسی کا متداول لغت ہے۔ اردو فارسی کے طلبہ اور عام لوگوں کے پیشِ نظر رہتا ہے۔ اِس پر اِس لیے اور زیادہ اعتبار کیا جاتا ہے کہ اِس میں تقریباً ہر لفظ کے تحت دوسرے لغات کے حوالے بھی دیے گئے ہیں۔ لیکن عام لوگوں کو معلوم نہیں کہ غیاث میں بہت سے الفاظ کے متعلّق نہایت غیر ذمّے داری سے کام لیا گیا ہے۔ کہیں الفاظ کی تحقیق غلط ہے، کہیں یہ لکھا ہے کہ یہ عبارت یا حرکات فلاں کتاب سے ماخوذ ہیں۔ حالاں کہ اس کتاب میں اِن کا وجود نہیں۔ کہیں اصل عبارت میں کچھ الفاظ گھٹا بڑھا کر اس کو درج کیا ہے جس سے بات کہیں سے کہیں پہنچ جاتی ہے۔ اِس اعتبار سے غیاث سخت نا قابلِ اعتبار لغت ہے۔ اور بہت ضروری ہے کہ جب تک اِس کے حوالوں کی کسی دوسرے لغت سے تطبیق نہ کرلی جائے اُس وقت تک اِس پر اعتماد نہ کیا جائے۔ اگر کوئی شخص اس کی تصحیح پر کمربستہ ہوجائے تو کافی مقامات ایسے ملیں گے۔ ایسے کچھ مقامات جو سرسری مطالعے سے نوٹ کرسکا ہوں، درج ذیل ہیں۔

---

(۱) ’’عبدالملک بن مروان۔ یکے از خلفاے بغداد۔ کہ بسیار ظالم بود‘‘۔ (غیاث)

اس تحقیق کی جس قدر داد دی جائے کم ہے۔ اموی خاندان کے ایک خلیفہ کو عباسی خاندان میں شامل کردینا دل چسپ بات ضرور ہے۔ جن لوگوں نے تاریخ کا معمولی مطالعہ کیا ہے وہ جانتے ہیں کہ عبدالملک بن مروان ایک اموی خلیفہ تھا۔

---

(۲) ’’کلف۔ بہ فتحتین۔ داغہاے تیرہ کہ بر رخسار بعضے مردم پدید آیند۔ و در منتخب نوشتہ کہ بہ فتح شیفتہ شدن بہ چیزے۔ و سیاہیِ روے ماہ‘‘۔ (غیاث)

اِس عبارت سے معلوم ہوتا ہے کہ کلف بہ فتحِ اوّل کے معنی ’’سیاہیِ روے ماہ‘‘ ہیں

اور بہ فتحتین کے یہ معنی نہیں ہیں۔ لیکن منتخب میں اس کے برعکس لکھا ہے۔ اِس میں بہ فتحتین کے معنی ''سیاہیِ روے ماہ'' درج ہیں اور بہ فتحِ اوّل کے دوسرے معانی تو لکھے ہیں۔ لیکن ''سیاہی روے ماہ'' نہیں۔ اس کی پوری عبارت یہ ہے:

''کلف۔ بہ فتح حویص و شیفتہ شدن بہ چیزے۔ و بہ فتحتین کنجدۂ روئے۔ یعنی رنگ میان سیاہی و سرخی کہ برروئے ظاہر شود۔ و سیاہیِ روئے ماہ''۔ (منتخب اللغات)

غالباً صاحبِ غیاث نے سرسری طور پر منتخب کی عبارت پڑھ کر بغیر امتیازِ حرکات اِس کو نقل کردیا۔

---

(۲) ''شاستر۔ بہ ہر دو شین معجمہ۔ و فتح فوقانی۔ بروزن باختر۔ بہ زبانِ سنسکرت نام علم عقائد و فقہ اہلِ ہنود ست''۔

اس لفظ کی حرکات و حروف کی تحقیق سب غلط ہے۔ سنسکرت میں اس کا صحیح تلفظ ۔

---

(۳) ''خیال۔ بالفتح۔ پندار۔ و صورتیکہ بہ خواب بینند یا در بیداری تصوّر کردہ شود۔ و صاحب منتخب نوشتہ کہ بالکسر بہ معنی تصوّر و پندار۔ و در فرہنگے نوشتہ انچہ برائے راندن طیور در باغ و کشت نصب کنند''۔ (غیاث)

یہاں منتخب کا حوالہ غلط ہے۔ اُس میں خیال کو بالفتح لکھا ہے نہ کہ بالکسر:

''خیال بالفتح۔ پندار۔ و صورت شخصیکہ بہ خواب دیدہ شود۔ یا در بیداری تخیل کردہ شود۔ و جامۂ سیاہ کہ در کشت زار بر چوبے بندند تا وحوش و طیور اور انسان خیال کردہ برمند''۔ (منتخب)

اس تحریف کے علاوہ ایک اور دراز دستی موجود ہے۔ صاحبِ غیاث نے منتخب کا حوالہ نقل کرنے کے بعد لکھا ہے:

''در فرہنگے نوشتہ کہ انچہ در باغ و کشت برائے راندن طیور نصب

کنند"۔ اس کا مطلب یہ ہوا یہ بات منتخب میں درج نہیں ہے، ورنہ پھر "درفرہنگے" لکھ کر ایک مجہول الاسم حوالہ دینے کی کیا ضرورت تھی۔ حالاں کہ اس میں دوسرے معنی کے علاوہ یہ بھی لکھا ہوا ہے کہ "جامہ سیاہ کہ بر چوبے بندند تا وحوش وطیور اور انسان خیال کردہ برمند"۔

---

(۴) "زیادت۔ مصدرست۔ بہ معنی لازم ومتعدی ہر دو آمدہ۔ وزیادتی بہ یاے تحتانی زائد محاورۂ عوام ست۔ وزیادہ بہ حذف تاے فوقانی نیز مستعمل فارسیان۔ صاحب بہارِ عجم چند شعر صائب وحافظ وشفیع بریں سند آوردہ است"۔ (غیاث)

زیادتی کو جس آسانی سے محاورۂ عوام کہہ دیا ہے وہ قابلِ حیرت ہے۔ کسی صحیح لفظ کی تغلیط مرتبۂ تحقیق سے فروتر ہے۔ تعجب کی بات یہ ہے کہ زیادہ کو تو بہارِ عجم کا حوالہ دے کر مستند قرار دے دیا، لیکن زیادتی کے متعلق بہارِ عجم میں جو کچھ لکھا ہے اس کو نظر انداز کر گئے۔ حالاں کہ بہارِ عجم میں زیاد کے بعد ہی زیادتی درج ہے۔ اس کی عبارت ملاحظہ ہو:

> "زیادتی۔ مزید علیہ زیادت۔ بہ زیادت تحتانی۔ مرزا صائب۔ بر جسم آں قدر کہ فرودیم ہم چو شمع۔ شد مایۂ زیادتی اشک وآہ من۔ خواجہ شیراز: زیادتی مطلب کار بر خود آسان کن — صراحی مے لعل ولبے چو ماہبت بس"۔

اور یہی نہیں بل کہ اس کے بعد اسی سلسلے میں زیادتی طلب بھی مذکور ہے:

> "زیادتی طلب۔ آنکہ زیادہ از مقسوم خواہد"۔ شفیع اثر)
>
> زبسکہ مردم عالم زیادتی طلب اند — ز ہر کرانہ برآید ہزار ابن زیاد

(بہارِ عجم)

فارسی میں زیاد، زیادت، زیادتی تینوں لفظ مستعمل ہیں اور ان میں سے کوئی بھی "محاورۂ عوام" نہیں ہے۔

---

(۵) ''نسرین۔ بالکسر۔ نام گلے سفید خوشبودار کہ بہ فارسی نسترن گویند... و بالفتح چناں کہ مشہورست دیدہ نشدہ''۔ (غیاث)

نسرین کو بالکسر لکھنا تو بجائے خود صحیح ہے، لیکن یہ لکھنا کہ ''بالفتح دیدہ نشد'' درست نہیں، کیوں کہ بہارِ عجم میں اِس کو صرف بالفتح لکھا ہے۔ غیاث میں بیش تر مقامات پر بہارِ عجم کے حوالے موجود ہیں۔ معلوم نہیں یہاں وہ اِس کو کیوں فراموش کر گئے۔ اِس کی عبارت ہے اس میں فتحہ کے بجائے بروزنِ پروین لکھا ہے۔ بہ فتحِ اوّل ہے۔ لہٰذا نسریں کی بھی یہی حرکات مانی جائیں گی۔

''نسرین بروزن پروین۔ گلے سفید خوشبوے۔ ونسترن از انواع اوست۔ وآں راگل مشکیں نیز گویند''۔ (بہارِ عجم)

حقیقت یہ ہے کہ فارسی میں نسرین بہ فتح و بہ کسرِ اوّل بہ ہر دو طور درست ہے۔ ایک حوالہ ملاحظہ ہو:

''نسریں بروزن قزویں نام گلسیت معروف۔ وآں سفید و کوچک وصد برگ می باشد''۔ (برہانِ قاطع)

---

(٦) ''خضر۔ نام پیغمبرست علیہ السلام۔ و بہ فتحِ اوّل وکسرِ ثانی۔ بہ معنی شاخِ سبز وکشت وترہ۔ ونام پیغمبر مذکور۔ غرض لقب پیغمبر مذکور کہ درمیا نام اصلی ایشان ست۔ بدو وجہ است۔ یکے خضر کہ بہ کسرِ اوّل وسکونِ ثانی باشد۔ و دوم خضر کہ بہ فتحِ اوّل وکسرِ ثانی باشد''۔ (غیاث)

صاحبِ غیاث کا یہ ادعا کہ پیغمبر معروف کے معنی میں یہ لفظ صرف ضاد کے کسرے یا سکون کے ساتھ درست ہے، تحقیق سے عاری ہے۔ معلوم ہوتا ہے اُنھوں نے صرف عربی لُغات کو پیشِ نظر رکھا ہے۔ اور فارسی لُغات یا استعمال اہلِ زبان سے کوئی سروکار نہیں رکھا۔ حقیقت یہ ہے کہ یہ لفظ بہ کسرِ ضاد، بہ فتحِ ضاد، بہ سکونِ ضاد، بہ ہر طور صحیح ہے۔ دو حوالے دیکھیے:

''خضر بہ کسرِ اوّل و بہ فتحِ دوم و سکونِ آں نام پیغمبرے معروف'' (بہارِ عجم)

''خضر۔ بہ کسرِ اوّل و بہ فتحِ ثانی از تصرف ہمہ دانانِ عجم ست۔ قاآنی گوید:

مرا کہ ہمت خضر ست و چوں تو خضر رہے

بہ کوشم از دل و جاں تا بہ نوشم آب خضر

بالجملہ خضر بہ فتحِ ضاد از عالمِ تصرف اکابر ست''۔ (ازاحۃ الاغلاط)

نیز ڈاکٹر عندلیب شادانی نے اپنی کتاب تحقیقات کے ایک مضمون میں خضر بہ فتحِ ضاد کی سند میں اساتذۂ ایران کے بہت سے اشعار پیش کیے ہیں، اُن کو دیکھا جا سکتا ہے۔

---

(۷) ''شگوفہ۔ بہ کسرِ اوّل و کاف عربی مضموم۔ گل درخت میوہ۔ و مطلق غنچہ و گل درختاں۔ از بہارِ عجم و برہان و جہانگیری و در بودن کاف عربی اتفاق ہمہ است''۔

(غیاث)

صاحبِ غیاث نے یہاں بھی ''در بودن کاف عربی اتفاق ہمہ است'' غلط لکھا ہے۔ بہارِ عجم میں جس کا مصنف نے حوالہ بھی دیا ہے، اس کو صرف شین مع کاف فارسی کی فصل میں لکھا ہے۔ اور بہ کاف عربی کا کہیں ذکر ہی نہیں۔ یہی نہیں، صاحبِ بہارِ عجم نے دو مرکب ''شگوفہ رنگ'' اور ''شگوفہ زار'' بھی اسی ذیل میں لکھے ہیں۔

اصل بات یہ ہے کہ شگوفہ بہ کاف فارسی و کاف عربی دونوں طرح درست ہے۔ جس طرح شگفتن بہ کاف فارسی و عربی دونوں طرح صحیح ہے، جس کو خود غیاث میں مولّف نے لکھا ہے:

''شگفتن۔ بہ کسرِ اوّل و ضمِ کاف عربی کشودہ شدن غنچہ و بہ کاف فارسی نیز آمدہ''۔ (غیاث)

---

(۸) ''عنقاے مغرب۔ بہ فتحِ اوّل و ضمِ میم و سکونِ غین و کسر راے معجمہ۔ مرغے بود۔ بس عظیم: دراز گردن۔ و مغرب ازیں جہت گویند۔ کہ طیور را فرو می برد۔ و

اطفال و دختراں را بلع می کرد۔ از منتخب''۔ (غیاث)

منتخب اللغات میں عربی کے الفاظ درج ہیں فارسی مرکّبات نہیں ہیں۔ عنقاے مغرب میں خالص فارسی ترکیب ہے۔ میں نے بہت سر مارا لیکن اس عنقاے مغرب کا نشان نہیں ملا۔ منتخب میں عنقا اور مغرب دونوں علاحدہ علاحدہ فصلوں میں درج ہیں۔ لیکن ان دونوں کا مرکّب بہ ترکیبِ فارسی مع تفصیل مذکورہ درج نہیں ہے۔ اس کے دونوں حوالے درج ذیل ہیں:

''عنقا۔ زن دراز گردن۔ سیمرغ، بختی، بلا''۔

''مغرب۔ بالفتح وکسر را۔ جاے فرو رفتن آب۔ وجز آں۔ و بہ ضمِ میم وکسرِ را۔ دور روندہ و چیزے غریب آورندہ''۔

ظاہر بات ہے کہ اِن دونوں معانی کو صاحبِ غیاث کے عنقاے مغرب سے کوئی تعلق نہیں۔ اِس میں شک نہیں کہ لفظ بہت خوب صورت ہے، لیکن افسوس ہے کہ حوالہ بالکل غلط ہے۔

البتہ برہان میں لفظ عنقا کے ذیل میں ''عنقائے مغرب'' بھی درج ہے، لیکن اس میں یہ معنی درج نہیں ہیں بل کہ اس سے مختلف معنی مذکور ہیں اس کی پوری عبارت یہ ہے:

''عنقا سیمرغ را گویند۔ و اورا عنقائے مغرب بہ مضمِ میم خوانند۔ بہ سبب مغربیت حمل بر چیز ہائے نابود و معدوم کنند۔ وکنایہ از ہر چیز نایاب و نایافت باشد''۔ (برہانِ قاطع)

---

(۹) ''فضل۔ بالفتح افزونی وبخشش وغلبہ کردن بہ کسے بہ فضیلت۔ و نام شاعر۔ از منتخب''۔ (غیاث)

مصنّف نے یہاں صرف منتخب کا حوالہ دیا ہے جس کا مطلب یہ ہوا کہ یہ ساری عبارت اسی سے منقول ہے اور اس ذیل میں اس کے جتنے معانی و حرکات درج ہیں وہ سب اسی سے ماخوذ ہیں، لیکن ایسا نہیں ہے۔ منتخب میں مندرجۂ غیاث حرکات کا کوئی

ذکر نہیں اور نہ اس کے معنی ''نام شاعر'' ہی لکھے ہیں۔ اس کی پوری عبارت یہ ہے:

''فضل۔ فزونی۔ وہم چنیں فضیلت۔ و افزوں شدن۔ و بخشش و غلبہ کردن بہ کسے بہ فضیلت۔ و بہ ضمّتین مرد کہ جامۂ زبون و بے آستین در خانہ پوشید برائے کار کردن''۔ (منتخب)

حوالہ صرف منتخب کا دیا تھا، لہٰذا صرف اسی کی عبارت منقول ہونا چاہیے تھی یا اگر ماخذ متعدّد تھے تو ان کا حوالہ ہونا چاہیے تھا۔ یا یہ کہ عبارت مندرجہ منتخب درج کر کے پھر دوسرے معنی کسی حوالے کے بغیر لکھے جا سکتے تھے۔ صاحبِ غیاث کی یہ عادت سی ہے کہ الفاظ کے متعلّق جو حوالے دیتے ہیں تو یا تو پوری عبارت نقل نہیں کرتے ہیں یا کسی توضیح کے بغیر اِس میں کچھ اضافہ کر کے اِس کو بھی اِسی میں شامل کر دیتے ہیں جس سے بعض وقت بڑی غلط فہمی پیدا ہو سکتی ہے۔ اِسی قبیل کی ایک اور مثال دیکھیے۔

---

(۱۰) ''عتاب۔ بہ کسر ملامت کردن وخشم گرفتن و ناز کردن۔ و بالفتح وتشدید نام مردے شاعر از منتخب''۔ (غیاث)

اِس لفظ سے متعلّق تمام عبارت منتخب سے منقول ہے اور درست ہے۔ لیکن آخر میں جو لکھا ہے کہ ''نام مردے شاعر'' یہ صحیح نہیں۔ منتخب میں صرف اتنا لکھا ہوا ہے کہ ''نام مردے'' اب یہ بات کہ وہ مرد شاعر تھا یا غیر شاعر، اس کا کوئی ذکر نہیں۔ منتخب کی مکمّل عبارت یہ ہے:

''عتاب۔ بالکسر ملامت کردن وخشم گرفتن و ناز کردن۔ و بالفتح و تشدید تا نام مردیست'' (منتخب)

غرض نام مرد کے ساتھ شاعر کا اضافہ صاحبِ غیاث کی تذئیل ہے۔

---

(۱۱) ''بجاں آمدہ۔ ناخوش و بے دماغ۔ از بہارِ عجم''۔ (غیاث)

اس حوالے سے ظاہر ہوتا ہے کہ یہ عبارت بہارِ عجم سے ماخوذ ہے۔ حالاں کہ بہارِ

عجم میں با مع جیم تازی کی فصل میں اس کا کوئی ذکر نہیں۔ اس کے اندر فصل مذکورہ میں صرف تین لفظ درج ہیں۔ بجا، بجا افتادن بیمار، بجوج، اور بس۔ میں نے احتیاطاً با مع را کی فصل بھی دیکھی کہ شاید یہ "برجاں آمدہ" ہو۔ لیکن وہاں بھی اِس کا کوئی ذکر نہیں ہے۔

(۱۲) "سرشک۔ بہ کسر تین۔ قطرۂ آب چشم کہ آں را رشک نیز گویند بہ معنی مطلق قطرہ نیز آمدہ۔ از برہان، سروری، موید، بہارِ عجم"۔

اِس عبارت سے معلوم ہوتا ہے کہ جن کتابوں کا حوالہ دیا گیا ہے ان میں اس لفظ کی یہی حرکات درج ہوں گی اور ان میں سے کسی میں بھی کوئی دوسری حرکت درج نہیں ہوگی۔ لیکن حقیقتاً ایسا نہیں ہے۔ مذکورۂ بالا فہرست میں بہارِ عجم کا بھی حوالہ دیا گیا ہے، لیکن اس میں اس لفظ کی ایک دوسری حرکت بھی درج ہے یعنی اس میں سرشک کو بہ کسر تین کے ساتھ ساتھ بہ فتحِ سین مہملہ بھی لکھا ہے۔ اور یہی نہیں بل کہ سین کے فتحے کو مرجح بتایا ہے:

> "سرشک۔ بہ کسر تین و بعضے بہ فتح دوم گفتہ اند و مشہور بہ فتح اوّل ست۔ وقیاس نیز ہمیں را می خواہد۔ پس از عالم سر پنجہ و سرچشمہ باشد"۔ (بہارِ عجم)

گویا صاحبِ بہارِ عجم کی رائے میں سرشک، سراشک کا مخفف ہے اسی بنا پر انھوں نے فتحے کو مرجح لکھا ہے۔

---

(۱۳) "حجلہ۔ بہ فتح اوّل و ثانی و ثالث، مگر در استعمالِ فارسیاں بہ سکونِ جیم مستعمل۔ بہ معنی موضعیکہ آراستہ کنند۔ برائے عروس۔ از مدار و منتخب و کشف۔ و صراح۔ و بہارِ عجم"۔ (غیاث)

یہاں حسبِ معمول غیاث میں منتخب کا حوالہ غلط ہے کیوں کہ منتخب میں یہ لفظ مذکور ہی نہیں ہے۔ میں نے جامع تا اور جامع لام کی فصلیں کئی بار دیکھیں لیکن اس لفظ کا پتا نہیں چلا۔ میرے پیشِ نظر منتخب کا نسخہ مطبوعہ احمدی پریس کان پور ہے جس پر سنہِ

طباعت ۱۳۰۱ھ درج ہے، ممکن ہے صاحبِ غیاث نے کوئی ایسا نسخہ دیکھا ہو جس میں یہ لفظ موجود ہو لیکن ان کی سخن طرازی کے پیشِ نظر یہ توقع یونہی سا مفروضہ معلوم ہوتی ہے۔

---

(۱۴) ”شکویٰ۔ بالفتح و در آخر الف مقصوری بہ صورت یائے زائدہ۔ چنانچہ در لفظ دعویٰ، بشریٰ۔ بہ معنی گلہ کردن۔ وگلہ۔ از صراح و منتخب وشکوہ بہ ہائے ہوز نوشتن خطاست“

صاحبِ غیاث کا یہ قول صحیح نہیں ہے۔ اصل یہ ہے کہ شکویٰ عربی الاصل ہے اور عربی میں وہ الف مقصوری کے ساتھ صحیح ہے۔ اہلِ فارس نے اس میں یہ تصرف کیا کہ الف مقصوری کو ہائے ہوز سے بدل دیا اور فارسی میں شکوہ بہ ہائے ہوز بے تکلف مستعمل ہو گیا۔ بہارِ عجم میں شکوہ صرف ہائے ہوز کے ساتھ ہی مندرج ہے۔ اسی کے ذیل میں اس کے چار مرکبات شکوہ آشوب، شکوہ پرواز، شکوہ سنج، شکوہ مند بھی درج ہیں اور ان سب میں یہ بہ ہائے ہوز ہے۔ ایک اور حوالہ دیکھیے:

”شکوہ در اصل شکویٰ بروزن دعویٰ بود۔ فارسیان الف را بہ ہا بدل کردند۔ وانچہ صاحب غیاث اللغات نوشتہ کہ شکوہ بہ ہا نوشتن خطا ست اعتبار را نہ شاید۔

شریف طہرانی گوید:

دلِ عبث لب بہ شکوہ دانہ کند　　شیشہ تا نشکند صدا نہ کند

واصف مشہدی:

دلم ز داغ تو می سوزد از کہ شکوہ کنم　　بہ خانہ آتشم از شمع محفل افتادست

شفائی اصفہانی:

یک لحظہ نہ پرداخت مراد اور محشر　　ایں شکوۂ جاں سوز بہ حشر دگر افتاد

قاسم دیوانہ:

لب خموش وشکوہ در دل چارۂ ما کردنی ست　　ماند در منزل کلید و قفل دل وا کردنی ست

ملک قمی:

صد ستمِ دیدی از وی یک بار سر کن شکوۂ   نیستی شرمندۂ لطفش زبانت لال چیست

ظہوری:

نے مکمل کرد چشم و نے معطر شد دماغ   شکوۂ بے مہریٔ بادِ صبا خواہم نوشت

عرفی:

چوں زخم تازہ دوختہ از خوں لبانیم   اے وائے گر بہ شکوہ شود آشنا بہم

(ازاحۃ الاغلاط)

---

(۱۵) غیاث میں بحرِ منسرح کا ایک وزن اس طرح درج ہے:

''بحر منسرح مثمن اخرب۔ سیفی از آں گداشتم در شہر آں پری رو تا روز ہائے دوراں آید بہ جانب او مفعول و فاعلاتن مفعول و فاعلاتن دو بار''۔ (غیاث، بحث عروض)

حالاں کہ زحاف خرب بحرِ منسرح میں کبھی نہیں آتا۔ وہ صرف بحر ہزج و مضارع سے مخصوص ہے جیسا کہ خود مصنّف نے ابتداے بیانِ عروض میں مکافات کے تحت لکھا ہے: ''اشتر و اخرب ہر دو در ہزج و مضارع افتد''۔

جو وزن صاحبِ غیاث نے یہاں بحرِ منسرح کے ذیل میں لکھا ہے یہ دراصل مضارع مثمن اخرب کا وزن ہے۔ آگے چل کر اسی بیان میں مولّف نے ایک اور فاحش غلطی کی ہے۔ بحرِ مضارع کے ذیل میں لکھتے ہیں:

''بحرِ مضارع مثمن اخرب محذوف:

دیدار می نمائی و پرہیز می کنی   بازار خویش و آتش ما تیز می کنی

مفعول فاعلاتن مفعول فاعلن''۔ (غیاث)

حالاں کہ اس شعر کا وزن ''مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن'' ہے اور یہ بحرِ مضارع مثمن اخرب مکفوف محذوف ہے۔

''مقصد بہ فتح میم و کسر صاد مہملہ۔ جائے قصد۔ و بہ فتح چنانکہ شہرت

دار د درست نہ باشد"۔ (غیاث)

مؤلف نے یہاں تصرف اہلِ زبان کو نظر انداز کر دیا۔ اہلِ زبان نے بہت سے عربی الفاظ میں تصرف کر کے کچھ تبدیلیاں کر لی ہیں۔ اگر ان تصرفات کو نظر انداز کر دیا جائے تو صحیح طور پر کسی لفظ کے متعلق گفتگو نہیں کی جا سکتی، ایک مثال دیکھیے:

صفا از عقدۂ دل ہاست آں زلف معقد را — بحمد اللہ کہ ربطے ہست با مطلق مقید را
بہ مسکن بستر از پلوئے گرمش سر د نا گشتہ — کند طے بر براق معرفت اقصائے مقصد را
(نظیریؔ)

"سپاس۔ بہ کسرِ اوّل۔ شکر۔ بہارِ عجم ۔ و برہان۔ و جہانگیری۔ و موید۔ و مدار" (غیاث)

غیاث کی اس عبارت سے معلوم ہوتا ہے کہ بہارِ عجم اور موید الفضلا میں سپاس کو بہ کسرِ اوّل ہی لکھا ہے۔ حالاں کہ ان دونوں کتابوں میں سپاس کو بہ کسرِ اوّل و بہ ضمِ اوّل بہ ہر دو طور لکھا ہے۔ ملاحظہ ہو:

"سپاس۔ سپاسہ بہ ضم و بالکسر۔ منت"۔ (بہارِ عجم)

"سپاس بہ وزن قیاس۔ منت۔ و در استعمال بضم سین می آید۔ کذا فی لسان الشعرا و در شرفنامہ بہ معنی شکر و حمد نیز ست"۔ (موید الفضلا)

اصولی طور پر مؤلف کو یہاں اس لفظ کی ہر دو حرکات لکھنا چاہیے تھیں کیوں کہ جن لغات کا حوالہ دیا ہے ان میں دونوں حرکات درج ہیں۔ ایسی ہی ایک مسامحت لفظ سپارش کے ذیل میں ہوئی۔ وہ لکھتے ہیں:

"سپارش و سفارش۔ ہر دو بضم اوّل و کسر چہارم۔ کسے را بہ کسے سپردن، یا مقدمۂ کسے بہ کسے سپردن۔ از بہارِ عجم"۔ (غیاث)

معلوم نہیں غیاث میں مصنف نے یہ عبارت کہاں سے نقل کر دی۔ بہر حال ان کو ماخذ کا حوالہ دینا چاہیے تھا ورنہ اگر بہارِ عجم پیشِ نظر نہ ہو تو یہ ساری زائد عبارت اسی سے ماخوذ

سمجھی جائے گی۔

''دماغ۔ بہ کسر بہ معنی مغز۔ و بہ ایں معنی کہ مذکور شد بہ فتح خواندان نہ باید۔ چرا کہ معنی دماغ بہ فتحِ اوّل چیزے بر سر کوفتن ست... و صاحب بہارِ عجم نوشتہ کہ دماغ بہ کسر ست۔ مگر در محاورۂ فارسیاں بہ فتح نیز جائز ست بہ معنی مغزِ سر''۔ (غیاث)

دماغ کا کسرہ تو برحق۔ لیکن بہارِ عجم کی جس عبارت کا حوالہ دیا گیا ہے وہ اس طرح نہیں ہے۔ اس کی عبارت یہ ہے:

''دماغ، در عربی بالکسر و در فارسی بالفتح، مغزِ سر۔ چنانچہ در برہان''۔ (بہارِ عجم)

ان دونوں عبارتوں کا مفہوم بڑی حد تک جداگانہ ہے۔ بہارِ عجم کی عبارت کا تو یہ مفہوم ہے کہ دماغ کو اہلِ فارس بالفتح بولتے ہیں اور عربی میں بالکسر ہے۔ گویا اہلِ فارس نے کسرے کو فتحے سے بدل کر عملِ تفریس سے کام لیا ہے۔ لیکن صاحبِ غیاث نے اس کو اس طرح لکھا ہے، جس سے یہ سمجھ میں آتا ہے کہ فارسی میں بہ فتحِ اوّل از قبیل شاذ ہے۔ اور یہ دونوں باتیں متباین ہیں۔

دوسری بات یہ ہے کہ مصنف غیاث نے دماغ بہ فتحِ اوّل کے معنی ''چیزے بر سر کوفتن'' لکھے ہیں۔ حالاں کہ یہ معنی دمغ کے ہیں۔ جیسا کہ صراح اور منتخب میں بالتوضیح لکھا ہوا ہے۔ ان میں دماغ بہ فتحِ اوّل اس معنی میں مذکورہ نہیں، غالباً ملّا صاحب کو تشابہ ہوا۔

ایک خاص بات قابلِ لحاظ یہ ہے کہ غیاث کے مختلف نسخوں میں بھی کچھ اختلاف ہے۔ مثلاً اس کے نسخہ مطبوعہ ''حسنی پریس'' میں ''برق یمان'' کے تحت لکھا ہے: ''و در منتخب و در کشف نوشتہ کہ برق یمان منسوب بہ یمن''۔ حالاں کہ یہ صحیح نہیں۔ صحیح صرف یہ ہے کہ ''یمان منسوب ست بہ یمن'' جیسا کہ اس کے نسخے مطبوعۂ گلزارِ محمدی پریس لکھنؤ اور

نول کشور پریس میں درج ہے۔ میں نے احتیاطاً مختلف فیہ الفاظ کو متعدد نسخوں میں دیکھ لیا ہے۔

''اعجوبہ۔ بہ ضم ہمزہ بہ معنی عجیب۔ وانچہ مردم را در تعجب اندازد۔ نہ بغیر ہمزہ''۔ (غیاث)

یہ بات صحیح ہے کہ اصل میں اعجوبہ مع ہمزۂ مضموم ہی صحیح ہے۔ لیکن اہلِ زبان نے کہیں کہیں ہمزہ کے بغیر بھی استعمال کیا ہے۔ محسن تاثیر کا شعر ہے:

اے شیخ شہر ہا کہ تواں ایں عجوبہ گفت　　بے پردہ گشت راز نہاں از ردائے تو

اعجوبہ بغیر ہمزہ متصرف فیہ ہے۔

''خوش۔ بہ فتح خائے معجمہ کہ بوئے ضمہ دارد۔ و واوٗ معدولہ۔ و سکون شین معجمہ۔ بہ معنی شاد۔ و بہ معنی خوب۔ بہ ضم خا غلط۔ لہٰذا خوش را با سرکش وغش قافیہ کردہ اند۔ نہ باہش و خامش وخمش۔ از خیاباں۔ ولفظ خود نیز بہ فتح خائے معجمہ و واوٗ معدولہ وسکون دل ست۔ لہٰذا خود را باید قافیہ کنند از بہارِ عجم''۔ (غیاث)

لفظ خود کے متعلق جو کچھ لکھا گیا ہے وہ بجائے خود صحیح ہے۔ لیکن یہ بات کہ یہ عبارت یا مفہوم بہارِ عجم سے منقول ہے، صحیح نہیں۔ بہارِ عجم میں اس لفظ کی حرکات یا قافیے کے متعلق کچھ نہیں لکھا ہے۔ اس میں صرف اس لفظ کے معنی اور محلِ استعمال سے بحث ہے۔ عبارت طویل ہے، اس لیے نقل کرنا مناسب نہیں ہے۔

''درشن۔ بہ فتحِ اوّل وسکونِ ثانی و فتحِ شین معجمہ وسکونِ نون لفظ ہندی ست۔ بہ معنی جھروکا۔ یعنی دریچہ مکانیکہ بادشاہ در آنجا نشیند''۔ (غیاث)

درشن کے معنی جھروکا نہیں ہیں۔ بادشاہ صبح کے وقت جس دریچے میں بیٹھ کر مشرف دیدار

کیا کرتا تھا، اس کو جھروکہ درشن کہتے تھے جیسا کہ رقعاتِ عالمگیری میں مرقوم ہے:

''نمازِ صبح ادا کردہ بہ جھروکہ' درشن تشریف می آورند''۔

ہندی لُغت میں درشن کے حسبِ ذیل معانی مندرج ہیں۔

''جھروکہ' درشن'' کی واضح اور معروف ترکیب کے باوصف یہ مسامحت قابلِ تعجب ہے۔

''حرج۔ بہ فتحتین و در آخر جیم عربی۔ تنگی و سختی مگر با لفظ مرج کہ آں نیز بہ فتحتین ست بہ معنی فساد۔ ہر دو لفظ را بہ سکونِ رائے مہملہ خوانند''۔ (غیاث)

یہاں ایک سخت مسامحت ہوگئی ہے۔ حرج بہ حائے حطی مرج کے ساتھ نہیں آتا ہے بل کہ اس کے ساتھ ہرج بہ ہائے ہوز آتا ہے یعنی ہرج مرج۔ منتخب، منتہی الارب وغیرہ میں ہرج مرج صراحت کے ساتھ درج ہے نہ کہ حرج مرج۔ اور عربی ہی نہیں فارسی میں بھی ہرج بہ ہائے ہوز ہی آتا ہے۔ بہارِ عجم میں ہائے ہوز مع را کی فصل میں لکھا ہے:

''ہرج مرج بالفتح آشوب و فتنہ و در آمیختن و خلط کردن مسیح کاشی:

من و خیال لبش ہرج و مرج دہر نگر — کہ گاہ ملک مگس می شود شکرزارے''

(بہارِ عجم)

غیاث میں ایک جگہ دراز دستی کاتب کی دل چسپ صورت ہے۔ اس میں طامع الف کی فصل میں لکھا ہے:

''طاعن تیر زنندہ و طعنہ زنندہ از منتخب''

طاعن کے معنی تیر زنندہ لکھے ہوئے ہیں حالاں کہ اس کے معنی ہیں ''نیزہ زنندہ'' اس کا مادہ طعن ہے جس کے معنی ''نیزہ زدن'' ہیں۔ تیر اور نیزہ میں تھوڑا سا ہی کتابتی تفاوت ہے۔ اس لیے کاتب صاحب کی مہربانی سے نیزے کا تیر بن جانا محلِ تعجب نہیں، لیکن اس سے

زیادہ دل چسپ کرشمہ تحریف بہارِ عجم میں ایک جگہ موجود ہے۔ اس میں قاف مع الف کی فصل میں قاطر کے معنی اشتر لکھے ہیں۔ معجزۂ کتابت دیدنی ہے۔ بہ یک جنبشِ قلم استر بہ سین مہملہ (بہ معنی خچر) اشتر بہ شین معجمہ بن گیا، زحمت صرف اتنی ہوئی کہ سین مہملہ پر تین نقطے رکھ دیے۔ بات کہیں سے کہیں پہنچ گئی۔

"قلزم۔ و در بہارِ عجم نوشتہ کہ فارسیاں قلزم را بہ ضمِ اوّل و فتحِ زائے معجمہ می خوانند"۔ (غیاث)

بہارِ عجم کا حوالہ غلط ہے اس میں اس کے برخلاف بہ فتحِ اوّل وسوم کو مستعمل فارسیاں لکھا ہے۔

"قلزم۔ در منتخب بہ فتحِ اوّل وسوم، بروزن زمزم بلدہ ایست میان مصرف و در قاموس بہ ضم اوّل وسوم۔ بہ وزن کرکم میان مصر و مکہ نزدیک کوہِ طور۔ و بحر قلزم منسوب بداں۔ و فارسیاں بہ ضم ہردو بہ معنی دریائے خاص استعمال کنند و ایں مجاز است"۔ (بہارِ عجم)

"قلعہ۔ بالفتح عمارت سنگین از کشف و مدار۔ و در منتخب الکسر"۔ (غیاث)

یہاں بھی حسبِ معمول منتخب کا حوالہ غلط ہے۔ منتخب میں قلعہ بالکسر بہ معنی مذکور کہیں درج نہیں۔ اس میں قاف مع تا کی فصل میں لکھا ہے:

"قلعۃ۔ ابر بارہ۔ و خانہ کہ از سنگ ساختہ باشد"۔ (منتخب)

یہاں حرکات کا کوئی ذکر نہیں ہے۔ دوسری جگہ قاف مع عین کی فصل میں لکھا ہوا ہے:

"قلع۔ بالفتح۔ توشہ دان شبانان۔ و نام معدنے کہ از وے ارزیر خالص خیزد۔ و قلعی منسوب بداں۔ و برکندن و از منصب انداختن کسے را۔ و بالکسر بادبان کشتی۔ و بہ فتحتین سست پائے شدن۔ و بے آرام شدن"۔ (منتخب)

معلوم نہیں صاحبِ غیاث نے ''در منتخب الکسر'' کہاں سے لکھ دیا۔

''سبق۔ بہ فتحِ اوّل وسکونِ ثانی۔ پیش رفتن۔ و از دیگراں در گزشتن۔ و بہ فتحتین انچہ گرد بندند بداں در اسپ دوانیدن۔ و تیر انداختن۔ و جز آں کہ مردم ہند ہوڑ گویند۔ و مقدارے از کتاب کہ ہر روز آموختہ شود از منتخب وغیرہ''۔ (غیاث)

صاحبِ غیاث نے یہاں دو غلطیاں کی ہیں۔ ایک تو یہ کہ صرف بہ فتحتین کے معنی ''درس'' لکھے ہیں حالاں کہ فارسی میں ''درس'' اس معنی میں بہ فتحِ اوّل وسکونِ ثانی اور بہ فتحتین بہ ہر دو طور درست ہے۔ دوسرے یہ کہ سبقت لے جانے کے معنی کے لیے بھی صرف بہ فتحِ اوّل وسکونِ ثانی لکھا ہے حالاں کہ اس معنی میں بھی بہ سکونِ ثانی اور فتحِ ثانی بہ ہر دو طور درست ہے۔

''سبق۔ بالتحریک۔ انچہ گرو بندند بداں در اسپ انداختن تیر انداختن و جز آں۔ و فارسیاں انچہ بہ طریق مداومت پیش استاد بہ خوانند۔ و بہ ہر دو معنی بہ سکون نیز استعمال کنند۔

کتابے شد گل اے غنچہ تو بکشا مصحف خود را
بہ بلبل وہ کہ سبق کیف تحی الارض ازاں گیرد (خسرو)

زود رفت آنکہ ز اسرار جہاں آگر بود
از دبستاں برود ہر کہ سبق روشن کرد (کلیم)

تو در سیرت پادشاہیَ خویش
سبق بردی از پادشاں پیش (سعدی)

ز ہم راہی نفس بے جا ست منعم
کہ من خویش از حرص سبقت گرفتن'' (مخلص کاشی)

(بہارِ عجم)

اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ صاحبِ غیاث کی ساری تحقیق محلِ نظر ہے۔ یہی غلطی انھوں نے لفظ سبقت کے بیان میں کی ہے کہ اس کو بھی صرف بہ فتحتین لکھا ہے اور حرکات کا حوالہ منتخب سے دیا ہے لیکن ایک فتحے کا اپنی جانب سے اضافہ کر کے۔ غیاث کی عبارت یہ ہے:

''سبقت۔ بہ فتحتین۔ پیشی گرفتن۔ از منتخب'' (غیاث)

حالاں کہ منتخب میں اس کو بہ فتحتین کے بجائے صرف بہ فتحِ اوّل لکھا ہے۔ اس کی عبارت یہ ہے:

''سبقت۔ بالفتح پیش گرفتن'' (منتخب)

''شطرنج۔ بالکسر۔ از قاموس و موید و مدار۔ و منتخب۔ و بہارِ عجم۔ و دیگر اہلِ لغت نیز بالکسر نوشتہ اند و بہ فتح ضعیف گفتہ اند چرا کہ معرب ست''۔ (غیاث)

اس عبارت کا مفہوم یہ ہوا کہ مذکورۂ بالا لغات میں فتحے کے بجائے کسرے کو مرجّح بتایا گیا ہے حالاں کہ یہ بات پورے طور پر درست نہیں۔ مذکورۂ لغات میں سے صرف قاموس میں فتحے کو غلط لکھا ہے۔ موید الفضلا میں فتحے کو ضعیت کہنے کے بجائے یہ لکھا ہے کہ اہلِ فارس اس کو بالفتح استعمال کرتے ہیں۔ ''شطرنج۔ بالکسر۔ معروف و فارسیاں بہ فتح شین می خوانند''۔ (موید الفضلا)

منتخب میں صرف کسرے کا ذکر ہے۔ فتحے کو نہ ضعیف کہا گیا ہے نہ غلط۔ اور بہارِ عجم میں فتحے یا کسرے کسی حرکت کا ذکر ہی نہیں اس میں صرف اس لفظ کے ماخذ کی تحقیق کی گئی ہے۔ اس میں شطرنج کو ''بروزن و معنی شترنگ'' لکھا ہے۔ لیکن ''شترنگ'' کی حرکات درج نہیں ہیں جس سے کسی حرکت کا تعین کیا جا سکے۔ آگے چل کر اسی لفظ کے ذیل میں مزید لکھتے ہیں:

''و صاحب بہارِ عجم نوشتہ کہ ایں معرب سترنگ ست۔ کہ لفظ فارسی ست۔ بہ معنی بیخیکہ بہ صورت آدمی باشد۔ ولہٰذا آں را مردم گیا نیز

گویند۔ چوں اکثر مہرہ ہائے ایں بازی بہ نام انسان ست بہ مجاز ایں بازی را نیز سترنگ گفتہ اند۔ و بعضے معرب شد رنج کہ مرادف رخت رنج باشد۔ و بعضے معرب صدرنگ گفتہ اندتم کلامہ''۔ (غیاث)

اس عبارت میں دو جگہ ''سترنگ'' بہ سین مہملہ لکھا ہوا ہے حالاں کہ بہارِ عجم میں بہ شین معجمہ ہے (شترنگ)۔ اس عبارت کے آخر میں جہاں انھوں نے ''تم کلامہ'' لکھا ہے اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ یہاں تک صرف بہارِ عجم کی عبارت منقول ہے لیکن اس عبارت کے درمیان کا یہ ٹکڑا ''و بعضے معرب شد رنج کہ مرادف رخت رنج باشد'' بہارِ عجم میں درج نہیں۔

غیاث کی عبارت میں ایک اور غلطی ہے جس کے متعلق میرا خیال ہے کہ وہ غلط الکاتب ہے۔ اس میں ''سترنگ'' کے متعلق لکھا ہے: ''بہ معنی بجیکہ بہ صورت آدمی باشد'' صحیح نہیں۔ بہارِ عجم میں (جس سے یہ عبارت منقول ہے) ''گیاہیکہ بہ صورت آدمی باشد'' درج ہے۔ اس کی عبارت یہ ہے:

''شطرنج بہ وزن و معنی شترنگ۔ یعنی مردم گیا۔ وآں گیاہیست بہ صورت آدمی۔ وہ نام بازوئے معروف۔ و بعضے گویند کہ لفظ ہندی ست۔ معرب شترنگ بہ شین معجمہ وفوقانی بہ معنی بسیار الوان''۔ (بہارِ عجم)

اس لفظ سے متعلق یہ تو معمولی غلطیاں تھیں۔ ایک بنیادی غلط فہمی کا ذکر بھی ضروری ہے۔ عربی کے مشہور لغت قاموس میں شطرنج کے ذیل میں لکھا ہے:

''شطرنج۔ ولا یفتح اولہ۔ والسین لغۃ فیہ۔ من الشطارۃ''۔ (قاموس)

گویا صاحبِ قاموس کی رائے میں شطرنج کا ماخذ شطارۃ ہے۔ یہی بات ایک اضافے کے ساتھ صراح میں لکھی ہوئی ہے۔

''شطرنج۔ بالکسر بازئے ست معروف۔ ولا یفتح اولہ۔ والسین لغۃ فیہ۔ من الشطارۃ او الشطیر''۔ (صراح)

اضافہ یہ ہے کہ اس میں شطرنج کا ایک نیا مادہ شطیر بھی لکھا ہے جس کے معنی ''پچھاڑنا'' ہیں۔ قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ ان ہر دو اصحابِ لغت میں سے کسی نے اس کو معرب نہیں

بتایا بل کہ اس کے برعکس عربی الاصل ثابت کیا ہے۔ شطارۃ کے معنی ہیں "بے باک ہونا" شاطر اسی کا اسم فاعل آتا ہے۔ صاحبِ قاموس نے تو اس نسبت سے اس کو شطرنج کا ماخذ لکھا ہے۔ اسی سے ملتا جلتا حال صاحبِ صراح کا ہے۔ حالاں کہ حقیقت الامر اس کے برعکس ہے۔ یہ لفظ اصل میں ہندی نژاد ہے۔ چترنگ، شترنگ، یا شترنجی سے اس کا اشتقاق کیا گیا ہے۔

اس بات پر سب متفق ہیں کہ شطرنج ہندستان میں ایجاد ہوا۔ وجہِ ایجاد میں ضرور تھوڑا سا اختلاف ہے۔ اسی طرح واضع شطرنج کے نام میں بھی تھوڑا سا اختلاف ہے کہ اس کا نام لجلاج تھا (جیسا کہ بہارِ عجم میں مذکور ہے) یا صصہ ابن داہر (جیسا کہ ابن خلکان نے لکھا ہے) غرض انھیں دو میں سے کوئی اس کا موجد ہے۔ پھر یہ کیسے ہوسکتا ہے کہ ایک چیز جو ہندستان میں ایجاد ہوئی اس کا نام عربی ہو۔

بات صرف اتنی ہے کہ جب یہ کھیل ہندستان میں ایجاد ہوا تو اس کا نام کسی خاص نسبت کی بنا پر مذکورہ مادوں سے مشتق ہوکر شطرنج پڑ گیا۔ اہلِ ایران نے اس کو بہ فتحِ اوّل استعمال کیا جیسا کہ حسبِ روایت سراج اللّغات میں مذکور ہے پھر عربی میں اس کے حرفِ اوّل یعنی شین معجمہ کو مکسور کرکے اور اس کی تا کو طا سے بدل کر معرب کرلیا گیا۔ اتّفاق سے تعریب کے باعث شترنج کی ت، ط سے بدل چکی تھی، لہٰذا شطارۃ کے شین و طا سے تشابہ ہوا۔ اس ضمن میں ابن خلکان کی ایک عبارت نقل کرنا وضاحتاً مناسب معلوم ہوتا ہے جس کو بہارِ عجم میں نقل کیا گیا ہے، جس سے تفصیل کے ساتھ یہ معلوم ہوجاتا ہے کہ یہ لفظ ہندی نژاد ہے:

> "ابوبکر محمد بن یحیٰ المعروف بہ اصولی شطرنجی۔ کان احدالادباء الفضلا المشاہیر۔ وکان اوحد دقتہ فی لعب الشطرنج۔ لم یکن فی عصرہ مثلہ فی معرفتہ۔ حتیٰ ان اکثر الناس یعتقدون ان الاصولی المذکور ہوالذی وضع الشطرنج وہو غلط۔ فان الذی وضعہ صصہ ابن الداہر الہندی واسم الملک الذی وضع لہٗ۔ شہر بکسر الشین۔ وقیل کان ملک

الہند ملہبیت۔ وہوالصحیح"۔ (ابن خلکان بہ واسطہ بہارِ عجم)

اس عبارت کو نقل کر کے صاحب بہارِ عجم لکھتے ہیں:

"بریں تقدیر نیز باید کہ دراصل لفظ ہندی بود۔ و بعد ازیں تفریس یا تعریب کردہ باشند"۔ (بہارِ عجم)

اس سلسلے میں برہانِ قاطع میں زیادہ تفصیل ہے۔ اس کا اقتباس پیش کرتا ہوں جس سے مکمل طور پر وضاحت ہو جائے گی:

"شترنگ۔ بروزن و معنی شطرنج۔ و آں بازے باشد معروف۔ و شطرنج معرب آں باشد۔ مخفی نماند کہ شترنگ در ہندی اصل چترنگ بود۔ بہ فتح جیم فارسی۔ وضم تاے قرشت۔ فارسیاں ضمۂ تارا حذف نمودہ شترنگ کہ معرب آں شطرنج ست گویند۔ واضع شطرنج صصہ ابن داہر۔ واظہار آں لجلاج کہ از فرزندان او بود نمود۔ وسبب اظہار آں بود کہ ملکے از ملوک ہند راعلتے پدید آمد۔ حکمارا حاضر کردہ گفت۔ می خواہم کہ تدبیرے اندیشید۔ کہ بے آنکہ بر اسپ نشینم بہ حرب و کارزار مشغول شوم۔ لجلاج خدمت کرد۔ وشطرنج پیش ملک آورد"۔

آگے چل کر لکھتے ہیں:

"ازاں وقت شطرنج باز در دیار ہند منتشر گشت۔ اما در مملکت ایران کسے راباراں وقوفے نہ بود۔ گویند سبب آوردن او بہ ایران آں بود کہ چوں آوازۂ نوشیرواں رشید یکے از ملوک ہند کہ معاصر او بود برسبیل امتحان آلات شطرنج پیش نوشیرواں فرستاد۔ چوں ایں وضع دیدند از عہدہ بیرون نہ نوانستند آمد"۔

اس سے واضح ہوتا ہے کہ اس لفظ کے اشتقاق کے متعلق صراح و قاموس کا فیصلہ صحیح نہیں ہے۔ یہ لفظ موجودہ صورت میں معرب ہے۔ اصل لفظ چترنگ، شترنگ یا شترنجی ان تین الفاظ میں سے ایک لفظ ہے۔ نہ کہ شطارۃ یا شطیر۔

"سرانگشت۔ بہ فک اضافت مستعمل ست۔ وسوائے ایں لفظ سر بہ اکثر جا بہ فک اضافت مستعمل ست"۔ (غیاث)

بہارِ عجم کے حوالے سے خیال ہوتا ہے کہ یہ ساری عبارت اسی سے منقول ہے، لیکن ایسا نہیں ہے۔ بہارِ عجم میں اس لفظ میں اضافت اور فک اضافت دونوں کو مستعمل لکھا ہے۔

"سرانگشت۔ معروف کہ آں را بہ حنا رنگین کنند۔ وبدون اضافہ ہم آمدہ"۔ (بہارِ عجم)

اس عبارت میں کاتب صاحب کی کرم فرمائی بھی ہوسکتی ہے۔ غیاث کے چار مختلف نسخے میرے سامنے ہیں اور چاروں میں یہی درج ہے۔ ہوسکتا ہے کسی اڈیشن میں غلطی ہوگئی ہو اور بعد کو سب نے بغیر تامل اس عبارت کو نقل کردیا۔ غیاث کی عبارت میں بہ فک اضافت کے بعد اگر نیز بڑھا دیا جائے تو یہ عبارت بہارِ عجم کی عبارت کے مطابق ہوجائے گی۔ یعنی "بہ فک اضافت نیز مستعمل ست"۔

"فتیلہ ماخوذ از فتل کہ بالفتح ست بہ معنی تافتن وتابیدن۔ وکسانیکہ فلیتہ بہ تقدیم لام خوانند خطا ست از بہارِ عجم۔ وبعضے گویند اگر فلیتہ مشتق از فلتت بہ معنی ناگاہ گفتہ شود۔ ومعنی آں ناگاہ گیرندۂ شعلہ اے جلا گیرندۂ شعلہ گویند۔ درست باشد"۔ (غیاث)

اسی کے ساتھ ازاحۃ الاغلاط کی عبارت بھی دیدنی ہے:

"فتیلہ۔ معروف۔ و بجائے فلیتہ بہ تقدیم لام بر تحتانی درست نیست"۔ (ازاحۃ الاغلاط)

صاحبِ غیاث نے فلیتہ بہ تقدیمِ لام کو غلط لکھا ہے اور مصنف ازاحۃ الاغلاط نے بھی یہی کہا ہے اور یہ دونوں قول تحقیق سے عاری ہیں۔

غیاث کی عبارت کے دوسرے حصے میں فلیتہ بہ تقدیمِ لام کو فلتت سے مشتق بنا کر حدِ جواز میں لانے کی کوشش کی گئی ہے۔ فلتت عربی لفظ ہے، اس طرح اس لفظ کی

دونوں صورتیں عربی سے مشتق ہو جاتی ہیں اور یہ بات بھی صحیح نہیں۔

تیسرے یہ کہ غیاث کی عبارت کا پہلا جزو جس میں فلیتہ کی تغلیط کی گئی ہے، بہارِ عجم سے ماخوذ بتایا گیا ہے۔ یہ بات بھی نادرست ہے۔

ازاحۃ الاغلاط کی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں الفاظ بہت تحقیق کے بعد لکھے گئے ہیں اور ہر لفظ کے ذیل میں متعدد لغات کے حوالے موجود ہیں۔ لیکن ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اس لفظ کے متعلق انھوں نے اس لیے تحقیق کرنا ضروری نہیں سمجھا کہ عام طور پر فلیتہ کو غلط سمجھا جاتا ہے۔ خاصے پڑھے لکھے لوگ فلیتہ کو غلط اور عامیانہ لفظ سمجھ کر فتیلہ کو صحیح سمجھتے ہیں، اسی لیے انھوں نے اس سلسلے میں کسی لغت کا حوالہ نہیں دیا۔ اگر وہ تحقیق کرتے تو کوئی حوالہ ضرور ہوتا جیسا کہ ان کا اسلوبِ تحقیق و اندازِ نگارش ہے۔ جہاں تک صاحبِ غیاث کا تعلق ہے ان کے یہاں ایسی بے نیازیوں کی کمی نہیں۔ اس لیے ان کا شکوہ فضول ہے۔

فلیتہ یا پلیتہ بہ تقدیم لام بالکل صحیح فارسی کا لفظ ہے۔ بہارِ عجم میں جہاں فتیلہ درج ہے وہیں پلیتہ کو بھی مستعمل فارسیاں لکھا ہے۔ اس کی عبارت کا ضروری اقتباس ملاحظہ ہو:

> ''فتیلہ۔ بہ معنی مفتول۔ ماخوذ از فتل کہ تافتن ایسمان ست۔ فتل و فتائل جمع۔ و فارسیاں پنبہ تافتہ را گویند۔ کہ در چراغ اندازند۔ و آں راپلیتہ نیز خوانند۔ حکیم اعرج۔ عارف خوردی پلیتہ تا سراجت شد لقب۔ تا نہ میری دوغ ریزم ہر شبے چوں روغنت''۔ (بہارِ عجم)

اسی کے ساتھ صراح کی یہ عبارت بھی قابلِ غور ہے:

> ''فتیلہ۔ پلیتہ۔ فتیل رشتہ دانۂ خرما۔ دریم میان انگشتان'' (صراح)

ان دونوں حوالوں سے یہ بات ثابت ہو جاتی ہے کہ کم از کم فلیتہ یا پلیتہ (فارسی میں بائے فارسی فا سے بدل سکتی ہے) صحیح لفظ ہے اور اس میں عامیانہ پن یا سوقیت کو دخل نہیں ہے۔ علی الرغم دیگراں۔ ایک مزید حوالہ دیکھیے:

> ''پلیتہ۔ با اوّل مفتوح و ثانی مکسور و یائے معروف و تائے فوقانی

مفتوح پنبہ تاب دادہ بود کہ آں را بہ تازی فتیلہ خوانند۔ حکیم ناصر خسرو:

چوں دل اندر چراغ خواہی افروخت

علم و عمل بایدت پلیتہ و روغن" (فرہنگِ جہانگیری)

اب یہ بات کہ فلیتہ فارسی الاصل ہے اور فتیلہ اس کا معرب ہے یا یہ کہ فتیلہ فتل سے مشرق اور اصل ہے اور فلیتہ یا پلیتہ اس کا معرب ہے، تحقیق طلب ہے۔ فرہنگِ جہانگیری کا حوالہ اوپر درج ہے۔ جس سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ صاحبِ فرہنگ کی رائے میں پلیتہ فارسی ہے۔ عربی میں اس کو فتیلہ کہتے ہیں۔ اس طرح پلیتہ اصل ہے اور فتیلہ اس سے بہ طورِ تعریب بنایا گیا ہے۔ یہی خیال صاحبِ برہان کا ہے:

"پلیتہ۔ بہ فتح اوّل و فوقانی۔ بر وزن خریطہ۔ پنبۂ تاب دادہ را گویند۔ و معرب آں فتیلہ است۔ خواہ فتیلۂ چراغ باشد۔ خواہ فتیلہ داغ"۔ (برہانِ قاطع)

مجھ کو برہان و جہانگیری کا قول صحیح معلوم ہوتا ہے، اس لیے کہ عربی میں چراغ کے لیے سراج آتا ہے جو خود چراغ کا معرب ہے۔ فتیلہ فتل سے قریب تر معلوم ہوتا ہے اس لیے یہ خیال پیدا ہوتا ہے کہ یہ اس سے ماخوذ ہوگا۔ نیز بغیر تحقیق یہ خیال قائم کرلیا گیا کہ فلیتہ غلط ہے فتیلہ صحیح ہے، اس لیے اس کی تحقیق کی طرف کبھی توجہ نہیں کی گئی۔

فلیتہ کی اصل کے متعلق میرا ذاتی خیال یہ ہے کہ یہ ایک فارسی لفظ فلات سے ماخوذ ہے۔ فارسی میں فلات تانے کو کہتے ہیں۔ (وہ دھاگا جس سے کپڑا بُنا جاتا ہے) اس معنی میں یہ فارسی الاصل ہے، کیوں کہ عربی میں اس لفظ کے معنی "دشتِ بے آب و گیاہ" ہیں۔ برہان کی عبارت ہے:

"فلات۔ بہ فتح اوّل و ثانی بہ الف کشیدہ۔ و فوقانی زدہ۔ تان و تانہ را گویند۔ و آں تارہائے باشند کہ جولاہگاں بہ جہت بافتن مہیاد آمادہ کردہ باشند" (برہانِ قاطع)

فلات کے معنی تانا ہیں جو ایک قسم کا ڈورا ہوتا ہے، اس لیے قیاس یہ ہے کہ فلیتہ مناسبت رشتگی کے لحاظ سے اسی سے بنا ہے۔ چوں کہ عربی میں فتل کے معنی ''تافتن'' ہیں، اس لیے اس کی تعریب میں اس مناسبت کا لحاظ رکھتے ہوئے کسی قطع و بُرید کے بجائے اس کو فتیلہ کرلیا۔

بہر حال ازاحۃ الاغلاط اور غیاث کی جو عبارت فلیتہ کی تغلیط سے متعلق ہے بالکل غلط ہے۔ اس طرح غیاث کی عبارت کا جزوِ دوم جس میں فلیتہ کو فلست کا مشتق بہ قولِ بعض بتایا ہے، صحیح نہیں۔

غیاث کی عبارت کا وہ حصہ جس میں انھوں نے لکھا ہے کہ فلیتہ بہ تقدیمِ لام غلط ہے اور اس عبارت کو بہارِ عجم سے ماخوذ بتایا ہے، غلط تر ہے۔ بہارِ عجم میں جس کا حوالہ اوپر دیا گیا ہے، صاف الفاظ میں لکھا ہوا ہے کہ ''فارسیاں آں را پلیتہ نیز خوانند'' معلوم نہیں ملا غیاث نے کہاں کہاں سے عبارتیں نقل کر دی ہیں جن کا کوئی پتا نشان ملتا ہی نہیں ہے۔

''شمع بہ فتحتین بہ معنی موم ... وصاحبِ بہارِ عجم گوید کہ در فارسی بہ سکونِ میم مستعمل ست۔ بہ معنی چیزیکہ از موم یا از پیہہ ساختہ روشن کنند''۔ (غیاث)

شمع کے متعلق صاحبِ غیاث نے جو کچھ لکھا ہے وہ مسلّم لیکن بہارِ عجم کا حوالہ قطعاً غلط ہے۔ صاحبِ غیاث کی عبارت سے معلوم ہوتا ہے کہ بہارِ عجم میں شمع بہ سکونِ میم مندرج ہے۔ حالاں کہ بہارِ عجم میں حرکت وسکون کا کوئی ذکر نہیں اس میں صرف اس کے معانی اور اس کی تشبیہات وصفات کا ذکر ہے:

''شمع موم و فارسیاں بہ معنی چیزیکہ از موم یا از چربی سازند و بر افروزند استعمال نمایند۔ و ایں مجاز ست از قبیل تسمیۃ الشئی باسم مادتہ و آتشیں جولاں مہر فروغ شب افروز گداز یافتہ جانسوز نیم سوز ماتم زدہ از صفات و انگشت و ست قلم کلک تیغ علم الف مصرع خوشہ شاخسار عروس از تشبیہات اوست''۔ (بہارِ عجم)

"برات۔ لفظ فارسی ست۔ کاغذ نوشتہ کہ بہ موجب آں زر از خزانہ بدست آید۔ بہ لفظ کردن و نوشتن گرفتن۔ دادن و آوردن و زدن و شدن مستعمل از بہارِ عجم"۔ (غیاث)

برات کے جو معنی مولف نے لکھے ہیں وہ سب درست ہیں، لیکن بہارِ عجم کا حوالہ غلط ہے۔ بہارِ عجم میں با مع رالملحق بہ الف کے ذیل میں اکتیس الفاظ درج ہیں۔ میں نے کئی بار ورق گردانی کی لیکن مجھے "برات" کا وجود نہیں ملا۔ معلوم نہیں ملّا صاحب کس عالم میں یہ حوالہ دے گئے۔

ازاحۃ الاغلاط

شوق نیموی مرحوم (شمشاد لکھنوی کے شاگرد) بڑے پڑھے لکھے آدمی تھے۔ انھوں نے اغلاط اللّغات سے متعلق ایک نہایت کارآمد رسالہ لکھا ہے جس کا نام ازاحۃ الاغلاط ہے۔ اِس میں اِنھوں نے بہت سے مشہور الفاظ کے متعلق نہایت محنت و دقّتِ نظر کے ساتھ تحقیق کی ہے۔ ایک ایک لفظ کی دس دس لُغات سے تطبیق کی ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ فنِ لُغت اور تحقیقِ الفاظ کے اعتبار سے یہ مختصر سا رسالہ بڑی بڑی کتابوں پر بھاری ہے، لیکن اس میں بعض الفاظ کے سلسلے میں مسامحت ہوگئی ہے اور وہ سب ایسے مقامات ہیں جہاں انھوں نے اپنی عادت کے برخلاف تحقیق نہیں کی ہے۔

ایک لفظ فلیتہ اوپر مذکور ہو چکا ہے، چند دوسرے الفاظ درج ذیل ہیں۔

"مژہ۔ بہ خفائے ہا۔ و بہ اظہارِ خطاست" (ازاحۃ الاغلاط)

اِس کے بعد اِنھوں نے چند شعر خفا کی سند میں نقل کیے ہیں جس سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ اِنھوں نے چند اشعار میں خفائے ہا کو دیکھ کر یہ سمجھ لیا کہ اظہارِ ہا غلط ہے۔ اِنھوں نے اِس ضمن میں کسی لُغت کا حوالہ نہیں دیا ہے۔ اور جہاں تک میری معلومات کا تعلق ہے کسی

لغت میں اس کی تصریح بھی نہیں ہے۔ اصل یہ ہے کہ یہ لفظ بہ اظہارِ ہا اور بہ خفاے ہا بہ ہر دو طور درست ہے۔ ایسے چند شعر بہ طورِ مثال درج ذیل ہیں جن میں مژہ بہ اظہارِ ہا استعمال ہوا ہے:

بدیں تا بہ دیری زارئے داشت
ز نوک ہر مژہ خوں بارے داشت (جامی)

چو بود از تاب دل سوزاں تب او
مژہ می ریخت آبے بر لب او (جامی)

بہ جاروب مژہ خاصان درگاہ
فرو رفتند گرد رنج از راہ (زلالی)

مژہ خواباند و اشکے ریخت جاں را
نمک چش کرد خواب آں جہاں را (زلالی)

نزاکت ہاست در آغوش مینا خانہ حیرت
مژہ برہم مزن تا نشکنی رنگ تماشا را (بیدل)

درد دل آخر بہ چندیں شعلہ خواہد موج زد
شمع ایں بزمم ہنوزم یک مژہ خوابیدہ است (بیدل)

یہ چند شعر ہیں جو کسی کاوش کے بغیر دستیاب ہو گئے۔ اگر تفحص کیا جائے تو اخفا و اظہار کے بے شمار اشعار مل جائیں گے۔ یہاں ایک دل چسپ بات یاد آئی۔ نیاز صاحب نے ایک بار نگار میں اس مصرعے پر (مسرت چند روزہ کا بھی فریب کتنا گریز پا ہے) اس کے برعکس اعتراض کیا تھا کہ "چند روزہ" کی ہا تقطیع میں گر رہی ہے۔ حالاں کہ یہ بات سب جانتے ہیں کہ ہاے مختفی اظہارِ حرکت کے علاوہ کبھی لفظ میں شامل بھی سمجھ لی جاتی ہے۔ لیکن اس کا کوئی اثر تقطیع پر نہیں پڑتا۔ بہر حال یہ دونوں اعتراضات غلط ہیں۔

ازاحۃ الاغلاط کے حاشیے پر ہونٹ کے ذیل میں لکھا ہے:

"سخت تعجب ہے کہ جناب جلال نے اپنے لغت میں لکھا ہے کہ اس

لفظ کے آخر میں جو بعضے ہائے مخلوط التلفظ بڑھا کر ہونٹھ بولتے اور لکھتے ہیں۔ مولّف ہیچ مداں کے عندیہ میں نادرست ہے۔ اور سب سے زیادہ تعجب تو یہ ہے کہ پیٹ بہ یائے مجہول کو بہ معنی شکم اور پیٹ بہ یائے معروف کو بہ معنی پشت لکھا ہے۔ حالاں کہ پشت کی ہندی پیٹھ بہ ہائے ہندی مخلوط ہے۔ پیٹ بروزن بیٹ کوئی نہیں بولتا"۔

جلالؔ کے لُغت سرمایۂ زبانِ اردو میں پہلی بات یعنی ہونٹ اور ہونٹھ تو ضرور لکھی ہوئی ہے، لیکن پیٹ بہ یائے معروف بہ معنی پشت مذکور نہیں۔ میرے پیشِ نظر سرمایۂ زبانِ اردو کا نسخہ مطبوعہ انوار المطابع لکھنؤ ہے، اس پیٹ کے بیان میں یہ عبارت درج ہے:

"پیٹ۔ بہ یائے مجہول اور تائے ہندی کے ساتھ۔ سوا معنی حقیقی کے کنایہ ہے عورتوں کے حمل سے"۔ (سرمایۂ زبان)

اس کے بعد بیس محاورے پیٹ سے متعلّق درج ہے۔ لیکن کسی جگہ بھی پیٹ بہ یائے معروف بہ معنی پشت کا ذکر نہیں۔ بائے فارسی مع یاؔ کی فصل میں تنہا لفظ پیٹھ تو انھوں نے نہیں لکھا ہے۔ لیکن اس سے متعلّق دو محاورے پیٹھ لگنا، اور پیٹھ پیچھے بُرا کہنا لکھے ہیں۔ ان میں پیٹ کو بہ ہائے مخلوط التلفظ لکھا ہے۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ جلالؔ پیٹھ کو بہ ہائے مخلوط ہی درست سمجھتے تھے۔ معلوم ہوتا ہے کہ شوقؔ صاحب نے کسی کی روایت پر اعتبار کر لیا۔

"تیمور۔ بادشاہ معروف۔ صاحبِ غیاث اللّغات و بعض اجلۂ عصر نوشتہ کہ ایں لفظ ترکی ست۔ و چوں در ترکی بعد مکسور یا و بعد مضموم واؤ نگارند۔ و بہ تلفّظ در نیارند۔ کتابت یا و واؤ رواست۔ و تلفظ آں خطاست۔ و نیز استناد کردہ اند بدریں رباعی:

سلطان تمر کہ مثل او شاہ نہ بود — در ہفصد و سی و نہ در آمد بہ وجود
در ہفصد و ہفتاد و یکے کرد خروج — در ہشصد و ہفت کرد عالم پدرود

وشعرا کہ در قیافیہ فغفور آوردہ انداز قبیل اشباع وتصرف شمردہ۔ گویم کہ حق تحقیق برعکس ست اصل نام آں بادشاہ بہ اظہار یا و واؤ بروزن ذی نورست۔ قاضی شہاب الدین احمد کہ معاصر شاہ تیمور بود۔ در تاریخ تیموری کہ موسوم بہ ''عجائب المقدور فی اخبار تیمور'' ست نوشتہ۔

''اسمہ، تیمور بتاءِ مکسورۃٍ فوقاً۔ ویاءٍ ساکنۃٍ تحتاً۔ وواوٍ ساکنۃٍ بین میمٍ مضمومۃٍ۔ وراءٍ مہملۃٍ۔ ہذہ طریق املالہٗ۔ لکن کرۃ الالفاظ العجمیۃ اذ تداولہا صوبجان اللغۃ العربیۃ۔ خرطہا فی الدوران علی ابناء اوزانہا۔ ودحرجا کیف شاء فی میدان لسانہا۔ فقالوا فی ہذا تارۃ تموروؔ اخریٰ تمرلنگ''۔

پیدا ست کہ اصل نام آں بادشہ تیمور بروزن ذی نور نگاشتہ۔ اگر از پیشناں صد ہزار ارباب فرہنگ خلاف عجائب المقدور نویسند اعتبار را نہ شاید''۔ (ازاحۃ الاغلاط)

مصنف کا یہ قول کہ صحیح لفظ ''تیمور بروزن فغفور'' ہے، صحیح نہیں۔ مصنف کی تحقیق کا مدار صرف ایک تاریخی کتاب کی عبارت پر ہے۔ قطع نظر اس کے کہ مستند لغات کے مقابلے میں کسی تاریخی کتاب کو الفاظ کی حرکات کے سلسلے میں ترجیح دی جا سکتی ہے۔ میں امیر تیمور کے ایک خط کا حوالہ پیش کرتا ہوں اور ظاہر ہے کہ ایک معاصر کی تاریخی کتاب کے مقابلے میں شاہی تحریر ایسی دلیل ہے جس کے بعد کچھ کہنے کو نہیں رہ جاتا۔

پیرس کے ذخیرۂ مخطوطات کے سلسلے J 937 میں امیر تیمور کا ایک خط محفوظ ہے جو امیر مذکور نے Charles VI (شارل ششم) شاہ فرانس کو ۱۴۰۲ء میں لکھا تھا۔ خط کا عکس شائع کیا گیا تھا جسے محمد بن عبدالوہاب قزوینی نے اپنی کتاب ''بست مقالۂ قزوینی'' میں نقل کیا ہے۔ میں اس مقام کی پوری عبارت نقل کرتا ہوں تاکہ مفہوم زیادہ واضح ہو جائے:

''در خزانہ اسناد رسمی پاریس در تحت نمرۂ J.937 مکتوبے بہ زبان فارسی محفوظ ست کہ برائے ما مشرقیاں اطلاع ازاں بے فائدہ

نیست۔ وآں عبارت ست از نامہ کہ امیر تیمور گورگاں بتاریخ غرۂ محرم ۸۰۵ھ (نمبرۂ اوت ۱۳۰۲ء) بہ شارل ششم شاہ فرانس نوشتہ است۔ متن ایں نامہ با ترجمۂ آں بہ لاتینی وتحقیقات دقیقۂ انیقۂ بسیار مشروح ومبسوط بہ اہتمام مستشرق شہیر فرانسوی مرحوم سیلوستر دوساسی (Syluester Desaey) در تذکرۂ اکادمی فرانسہ جلد ششم سنہ ۱۸۲۲ میلادی صفحہ ۴۷۰-۵۲۲ چاپ شدہ است''۔

(بست مقالہ قزوینی، ص ۳۸)

اس کے بعد کتاب کے صفحہ مقابل پر اس خط کا عکس ہے جس میں سرنامہ پر ''امیر کبیر تمر کوراں'' درج ہے۔ اس کے بعد مصنف کتاب نے تمر کی تشریح کرتے ہوئے لکھا ہے:

''تمر۔ املائے اصلی آں تیمورست واصل ایں کلمہ در ترکی بہ معنی آہن ست۔ واملائے جدید آں کلمہ دمر بادال ست''۔

اس تشریح کے بعد یہ بات واضح ہوجاتی ہے کہ صحیح لفظ تمر بغیر اظہارِ واو اور یا ہے جیسا کہ اس رباعی میں ہے۔ اور تیمور بروزن فغفور تصرف شعری ہے۔ ہاں بہ قاعدۂ ترکی اس کا املا تیمور ہوگا۔ اور اب تمر اور تیمور دونوں صحیح لفظ ہیں۔

''سہ۔ بالکسر وخفائے ہا۔ عدو معروف از بہارِ عجم وغیرہ۔ وجائیکہ ایں ہائے مخفیہ در تقطیع محسوب شود۔ بہ اشباع سین باید خواند۔ نہ بہ اظہارِ ہا۔ چنانکہ دریں شعر بدر چاچی:

دایۂ مہر ورا بلوغ سہ پسر خوابگاہ چار زن در زیر ایں لہنہ شوہرست

وآنانکہ از تحقیق بہرۂ ندارند۔ در مثال شعر بدر چاچی بہ اظہار ہا خوانند''۔ (ازاحۃ)

یہاں بہارِ عجم کا ویسا ہی غیر معتبر حوالہ درج ہے جیسا کہ غیاث اللغات میں جگہ جگہ ملتا ہے۔ بہارِ عجم کی پوری عبارت یہ ہے:

"سہ۔ بہ ہائے ساکن ترجمہ ثالث" (بہارِ عجم)

اس سے یہ کسی طرح ثابت نہیں ہوتا کہ سہ بہ خفائے ہا صحیح ہے بل کہ "بہ ہائے ساکن" سے تو اس کا وجودِ اظہار ثابت ہوتا ہے۔ مصنف ازاحۃ کا یہ فرمانا کہ "جائیکہ ایں ہائے مخفیہ در تقطیع محسوب می شود بہ اشباع سین باید خواند" دلیل کا محتاج ہے، کیوں کہ عروض کی کسی کتاب میں یہ نہیں لکھا ہے کہ سہ میں ہا کے تلفظ کے بجائے سین کا اشباع ہوگا۔ اور نہ ایسا کوئی قاعدہ ہے جس کی مدد سے اضافت کے بغیر کسی حرف میں اشباع کر لیا جائے۔

فرہنگِ عامرہ

فرہنگِ عامرہ عربی، فارسی اور ترکی الفاظ کا لُغت ہے جس کو عبداللہ خویشگی نے مرتب کیا ہے۔ اس لُغت میں کم و بیش چالیس ہزار لفظ ہیں جن کا تلفظ جدید طریقے سے واضح کیا گیا ہے۔ کوشش کی گئی ہے کہ ان زبانوں کے زیادہ سے زیادہ مستعمل الفاظ یک جا کر دیے جائیں۔ اختصار و جامعیت کے اعتبار سے یہ لُغت طلبہ اور دیگر اربابِ ذوق کے لیے بڑا کارآمد ہے۔ لیکن اس میں ایسی غلطیاں بھی ہیں جن سے طلبہ و دیگر سہل پسند افراد کو غلط فہمی ہو سکتی ہے۔ خاص بات یہ ہے کہ بہت سے ایسے الفاظ جو مہند ہیں لیکن عربی یا فارسی الفاظ سے مشابہ ہیں، ان کو بھی مصنف نے عربی و فارسی زبان کے الفاظ فرض کر کے لکھ دیا ہے، یہ غلط تر ہے۔ ایسے کچھ الفاظ درجِ ذیل ہیں۔ کچھ الفاظ کے معنی لکھنے میں بھی مسامحت ہو گئی۔ نیز بعض الفاظ کے ضبطِ حرکات میں بھی غلطی نمایاں ہے۔

"انہدام۔ ڈھنا، ڈہانا" (فرہنگِ عامرہ)

انہدام کے معنی ڈھنا تو ٹھیک ہیں لیکن ڈہانا درست نہیں۔ انہدام بابِ انفعال سے ہے اور اس بات سے جو مصدر آتا ہے وہ لازم ہوتا ہے۔ منتخب وغیرہ میں اس کے یہی معنی درج ہیں:

"انہدام ویران شدن" (منتخب)

"آشامیدہ۔ پیے ہوئے۔ پیا ہوا" (فرہنگِ عامرہ)

"آشامیدہ" کے معنی "پیے ہوئے" صحیح نہیں۔ یہ آشامیدن کے اسم مفعول کا صیغۂ واحد ہے جس کے معنی "پیا ہوا" ہیں۔ مفہوم جمع کے لیے اس کا صیغۂ جمع "آشامیدگان" آتا ہے۔ ہاں جب یہ کسی اسم کی صفت واقع ہوگا تو اس کے معنی جمع کے آسکتے ہیں۔ مثلاً "یارانِ گزشتہ" اور "ایامِ رفتہ" بہ صورتِ واحد معنی جمع صحیح نہیں۔

فرہنگِ عامرہ کے اندر ایک عجیب بات یہ ہے کہ اس میں بیش تر مقامات پر صیغۂ امر حاضر کے معنی اسم فاعل کے لکھے ہیں۔ مثلاً:

آشام	پینے والا
آویز	لٹکنے والا
آرا	سنوارنے والا
آمیز	ملنے والا
آور	لانے والا

مذکورۂ صدر الفاظ بالترتیب آشامیدن، آویختن، آراستن، آمیختن، آوردن، کے صیغہ ہاے امر حاضر ہیں۔ قاعدہ یہ ہے کہ جب صیغۂ امر کے اوّل کوئی اسم آجاتا ہے تو وہ اسم فاعل سماعی بن جاتا ہے جیسے مے آشام۔ یا اور دوسرے مقررہ طریقوں سے صیغۂ امر کے آگے کوئی علامت فاعلی لاکر اسم فاعل سماعی بنالیتے ہیں۔ اس کے بغیر صرف امر حاضر اسم فاعل کے معنی میں استعمال نہیں ہوتا۔ اسی لیے مصنفِ فرہنگ کے مندرجۂ بالا اندراجات بالکل غلط ہیں۔

اِس سلسلے میں ایک دل چسپ مسامحت کا تذکرہ ضروری ہے۔ اِنھوں نے قریب قریب ہر جگہ امر کے معنی اسم فاعل کے لکھے ہیں، اس لیے وہ آلودن کے ماضی مطلق "آلود" کو بھی صیغۂ امر سمجھ کر اس کے معنی "لتھڑنے والا" لکھ گئے ہیں حالاں کہ اصل

بات یہ ہے کہ آلود مرکب ہو کر ''اسم مفعول سماعی'' کے معنی دیتا ہے۔ جیسے غم آلود کہ اس کے معنی ہوئے ''وہ شخص جو غم میں ڈوبا ہوا ہو'' مطلق لفظ آلود کے یہ معنی نہیں آتے۔ وہ ماضی مطلق ہی کے معنی دیتا ہے۔ اسم مفعول سماعی بنانے کا ایک قاعدہ یہ بھی ہے کہ فعل ماضی مطلق کے اوّل کوئی اسم لاتے ہیں، جیسے دست پرورد، خانہ زاد، وغیرہ۔

فرہنگِ عامرہ کی ابتدا میں مصنف نے یہ تشریح کر دی ہے کہ یہ فارسی، عربی اور ترکی الفاظ کا لغت ہے۔ جس کا مطلب یہ ہوا کہ اس میں جتنے الفاظ درج ہیں وہ ان تین زبانوں میں سے کسی زبان کے ہیں۔ جب تک کہ کوئی صراحت اِس کے برخلاف نہ کی گئی ہو۔ لیکن اِس کی فصل تا مع نون میں لفظ تنقید بھی درج ہے۔ تنقید عربی نہیں ہے، عربی وزن پر اردو دانوں کا تراشا ہوا ہے۔ عربی میں اس کے بجاے نقد اور انتقاد دو لفظ آتے ہیں۔ اردو میں اس لفظ کا استعمال عام ہے۔ اور کوئی وجہ نظر نہیں آتی کہ اس کو استعمال نہ کیا جائے۔ لیکن ایک لغت میں اندراج کے لیے ضروری تھا کہ اِس بات کی وضاحت کر دی جاتی کہ یہ لفظ عربی نہیں ہے۔ اِس تشریح کے بغیر ناواقف حضرات اِس کو بھی عربی سمجھ لیں گے۔

''تشویر۔ شور کرنا۔ اشارہ کرنا''۔ (فرہنگِ عامرہ)

تصویر بابِ تفصیل سے ہے جس کے معنی شور کرنا نہیں ہیں، کیوں کہ شور بہ معنی غوغا (جس کو غالباً مصنفِ فرہنگ نے اس کا مادہ سمجھا ہے) فارسی ہے۔ اس کے بجاے اس لفظ کے دوسرے معانی آتے ہیں جن کو مولّف نے نظر انداز کر دیا اور ان کے بجاے ایک خود ساختہ معنی کا اضافہ کر دیا۔ تشویر کے معنی تو کسی فارسی لغت میں بھی شور کرنا نہیں لکھے، چہ جائیکہ عربی۔ چند حوالے دیکھیے:

''تشویر۔ خجل کردن۔ و برہنہ کردن عورت را۔ و اشارت کردن۔ و خجالت و شرمساری کشیدن''۔ (منتخب)

''تشویر۔ شرمندہ شد۔ و شرمندہ کردن۔ و فارسیاں بہ معنی خجالت و انفعال بہ الفاظ دادن و خوردن و کشیدن استعمال نمایند''۔ (بہارِ عجم)

یہی معنی صراح میں ہیں۔ غالباً مولفِ فرہنگ تشویر کا مادہ شور (جس کے معنی غوغا ہیں) سمجھ کر دھوکا کھا گئے۔

''دریغ۔ (دَ۔ رِ۔ یْغ) افسوس۔ حسرت۔ غم''۔ (فرہنگِ عامرہ)

مولف نے دریغ کو بہ فتحِ اوّل لکھا ہے۔ نیز اسی فصل میں اس کے بعد ہی دریغا کو بھی بہ فتحِ اوّل لکھا ہے۔ حالاں کہ فارسی میں یہ بہ کسرِ حرفِ اوّل و ثانی ہے۔ فارسی کے تمام لُغات میں اس کی یہی حرکات درج ہیں اور کسی نے بھی اس میں اختلاف نہیں کیا ہے۔ صرف برہانِ قاطع میں اس کو بہ ضمِ حرفِ اوّل لکھا ہے۔ لیکن بہ فتحِ اوّل کا کہیں ذکر نہیں بل کہ ازاحۃ الاغلاط میں تو اس کی تصریح کر دی گئی ہے کہ بہ فتحِ حرفِ اوّل غلط ہے۔ اس میں شک نہیں کہ اردو میں یہ لفظ بہ فتحِ اوّل مستعمل ہے۔ لیکن اس شکل میں یہ مہنّد مانا جائے گا۔ اردو لُغات میں اس کا اندراج بہ ایں حرکات ہوسکتا ہے لیکن فارسی میں بالکل غلط ہے۔

ایسا ہی ایک اجتہاد انھوں نے یک شنبہ، دوشنبہ وغیرہ اسماے ہفت روزہ میں کیا ہے۔ مولفِ فرہنگ نے ان الفاظ کو باے موحدہ مفتوح کے ساتھ لکھا ہے۔ حالاں کہ فارسی میں یہ تمام الفاظ بہ کسرِ باے موحدہ آتے ہیں۔ اردو میں ضرور بالفتح مستعمل ہے۔ لیکن عمل تہنید کے ساتھ البتہ شنبہ باے موحدہ مفتوح کے ساتھ بھی ایک لفظ ہے۔ لیکن برہانِ قاطع میں اس کے دو معنی ہیں: گھوڑے کا ہنہنانا اور شیر کی آواز۔ اس کو بہ کسرِ باے موحدہ والے شنبہ سے کوئی علاقہ نہیں جس کے معنی سنیچر ہیں۔

''شنبہ۔ بہ فتحِ اوّل و ثالث بروزن ثالث۔ بروزن خندہ۔ شیۂ اسپ را گویند۔ و بہ عربی صہیل خوانند۔ و آواز شیر را نیز گفتہ اند۔ کہ از جملہ سباع ست۔ و بہ کسر ثالث و ظہور ہا۔ معروف ست کہ نام

روزِ اول ہفتہ باشد"۔ (برہانِ قاطع)

"شنبہ۔ بہ کسر باے موحدہ و اظہار ہا۔ نام روزِ اوّل ہفتہ باشد، از فرہنگِ جہانگیری، و برہان۔ و سراج اللّغات، و ہفت قلزم وغیرہ۔ واخواتش بہ ہمیں نہج باشد۔ نظامی در ہفت پیکر گوید۔

از دگر روز ہفتہ آں بہ بود ناف ہفتہ مگر سہ شنبہ بود

بو کیفیتش عید کہ، و مہ، شب جمعہ شود روصبح شنبہ

(منیر در مثنوی رمز وایما)

و بہ خفاے ہا محاورۂ ہندیان ست"۔ (ازاحۃ الاغلاط)

بہر حال شنبہ اور اِس کے جملہ اخوات بہ کسرِ ہاے موحدہ صحیح ہیں اور بہ فتح باغلط۔

"شب برات۔ کاغذ سند تنخواہ۔ شعبان کی پندرھویں رات۔ شعبان کا چودھواں دن"۔ (فرہنگِ عامرہ)

اسی باب میں وہ آگے چل کر شین مع با و جیم فارسی کی فصل میں لکھتے ہیں:

"شب چک۔ شب برات۔ کاغذ سند تنخواہ"۔

فارسی میں برات کے معنی ہیں "کاغذ نوشتہ کہ بہ موجب آں زر از خزانہ بہ دست آید" لیکن شب برات کے یہ معنی نہیں۔ اس کے معنی صرف "شب پانزدہم شعبان" ہیں۔

شب برات کے ایک معنی مولّفِ فرہنگ نے "شعبان کا چودھواں دن" بھی لکھے ہیں جو فارسی کے اعتبار سے درست نہیں۔ اتنی واضح فارسی ترکیب کے باوصف اس کے معنی چودھواں دن لکھنا ستم ظریفی ہے۔ دو حوالے دیکھیے:

"شب برات۔ شب پانزدہم شعبان۔ کہ دراں شب روشنائی کنند۔ و نان وحلوا۔ نذر ارواح بزرگاں باہم بخش نمایند"۔ (بہارِ عجم)

"شب برات۔ بہ اضافت۔ شب پانزدہم ماہِ شعبان۔ کہ دراں شب ملائکہ بہ حکم الٰہی عمر و تقسیم رزق می کنند"۔ (غیاث)

برہان میں بھی یہی معنی درج ہیں جس کا حوالہ آگے آئے گا۔ فی الجملہ شب برات کے معنی نہ تو ''شعبان کا چودھواں دن'' ہیں اور نہ ''کاغذ سند تنخواہ'' بل کہ اس کے معنی صرف ''شب پانزدہم شعبان'' ہیں۔

مولّف نے دوسری جگہ شب چک کو شب برات کا مرادف لکھا ہے اور اس کے معنی وہی ''کاغذ سند تنخواہ'' لکھے ہیں۔ یہ بھی ویسی ہی نامعتبر بات ہے۔ شب چک، شب برات کا مرادف ہے۔ چند حوالے دیکھیے:

''شب چک۔ باجیم عربی مفتوح بہ کاف زدہ۔ شب پانزدہم شعبان را گویند۔ و آں را شدب برات نیز نامند۔ استاد رودکی گفتہ۔
چراغاں در شب چک آں چناں شد کہ گیتی رشک ہشتم آسماں شد''۔
(فرہنگِ جہانگیری)

''شب چک۔ بہ کسر ثانی و فتح جیم فارسی۔ وسکون کاف۔ شب برات را گویاند۔ کہ شب پانزدہم شعبان ست۔ زیرا کہ چک بہ معنی برات باشد۔ و باجیم ابجد ہم بہ نظر آمدہ است''۔ (برہانِ قاطع)

''شب چک۔ مرادف شب برات کہ گزشت''۔ (بہارِ عجم)

''شب چک۔ شب برات کہ دراں چراغاں کنند۔ از بہارِ عجم و سراج اللغات''۔ (غیاث)

مولّفِ فرہنگِ عامرہ نے را مع ہ مہملہ کے ذیل میں رسید کے معنی پہنچ لکھے ہیں۔ رسید، رسیدن کا ماضی مطلق ہے جس کے معنی ہوئے ''وہ پہنچا''۔ نیز رسید ہندستان کی دفتری اصطلاح میں اس نوشتہ کو کہتے ہیں جو کسی سے زرِ نقد یا کوئی دوسری چیز دے کر سنداً لیا جائے لیکن اس معنی میں یہ ہندی نژاد ہے نہ کہ فارسی۔ جیسا کہ بہارِ عجم میں درج ہے:

''رسید۔ نوشتہ کہ بعد از ایصال زر نقد و جز آں از کسے بہ گیرند۔ از عالم قبض الوصول و یافتہ۔ و ایں در محاورہ ارباب دفاتر ہند شائع ست۔ لیکن در اشعار استادان ولایت یافتہ نہ شد''۔ (بہارِ عجم)

بہرحال رسید کے معنی پہنچ کسی اعتبار سے درست نہیں۔ البتہ پہنچ کے معنی میں فارسی میں رسائی آتا ہے جو رسیدن کا حاصل مصدر ہے۔ جیسا کہ خود انھوں نے رامع سین کی فصل میں آگے چل کر لکھا ہے۔

فرہنگِ عامرہ میں بہ کثرت ایسے الفاظ موجود ہیں جن کا فارسی میں وجود نہیں ہے۔ اردو میں فارسی الفاظ میں کچھ ترمیم و تنسیخ کر کے بہت سے الفاظ بنا لیے گئے ہیں یا فارسی وعربی الفاظ کے مماثل بہت سے الفاظ تراش لیے گئے ہیں۔ یہ سب مہند ات کے تحت آتے ہیں اور اصولی طور پر کسی فارسی لغت میں ان کو موجود نہیں ہونا چاہیے۔ لیکن فرہنگ میں ایسے بہت سے الفاظ درج ہیں جن سے بعض اوقات سخت غلط فہمی کا امکان ہوسکتا ہے، مثلاً ہا مع میم کی فصل میں ''ہمہ شمہ'' درج ہے۔ یہ مرکّب خالصتاً اردو مرکّب ہے۔ اس کو فارسی سے کوئی علاقہ نہیں۔ فارسی کی ''ما و شما'' بگڑ کر اردو میں ''ہمہ شمہ'' بن گیا۔ مولّف نے اس کو فارسی کے دامن میں ڈال دیا۔ یہ ایک مثال ہے ایسے نہ معلوم کتنے الفاظ ہیں جو ہیں مہنّد اور درج ہیں فارسی وعربی الفاظ کے لُغت میں۔ ایسے دو چار الفاظ دیکھیے:

شکیل	بہ معنی خوب صورت
شکریہ	بہ معنی سپاس
رنگت	بہ معنی رنگ
فطرتی	بہ معنی چالاک
خانگی	بہ معنی زن بدکار خانہ نشیں
عندیہ	بہ معنی ذاتی رائے

یہ چند لفظ بہ طورِ مثال لکھے گئے ہیں۔ اگر استقصا کیا جائے تو الفاظ کی ایک طویل فہرست تیار کی جاسکتی ہے۔ جو لوگ صرف اسی لُغت پر اعتبار کر کے لفظ کے فارسی یا عربی ہونے پر اعتبار لے آتے ہیں وہ سخت غلط فہمی میں مبتلا رہتے ہیں۔ اصولِ لُغت کے اعتبار سے یہ

سخت غلط کاری ہے جس کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ یہ لغت بعض اعتبارات سے بہت کار آمد ہے۔ اردو میں ایسی مختصر اور جامع لغت جس میں اختصار کے ساتھ عربی، فارسی اور ترکی الفاظ کا اتنا بڑا ذخیرہ محفوظ کر دیا گیا ہو کوئی دوسری نہیں ہے۔ اگر اس کا یہ عیب دور کر دیا جائے اور بعض دوسری خامیاں ختم کر دی جائیں تو بے تکلف کہا جا سکے گا کہ یہ روزمرہ کے کام کے لیے سب سے اچھا لغت ہے۔

رسالہ عبدالواسع

عبدالواسع ہانسوی نے اپنی معروف کتاب ''رسالہ عبدالواسع'' میں چند الفاظ کے متعلق ضمنی طور پر دل چسپ تحقیقات درج کی ہیں جو قابلِ ذکر ہیں۔ وہ حروفِ مفردہ کے خواص بیان کرتے ہوئے الف کے ذیل میں لکھتے ہیں:

> ''و چوں اوّل ثلاثی یا رباعی یا خماسی وغیرہ واقع شود ما بعد او ساکن کنند۔ اگر اجتماع ساکنین لازم نیاید۔ و ایں الف را فارسیاں الف وصل گویند۔ چوں اشکم، استم، اشکرہ، افراسیاب، اشتلم، اعجوبہ، استر، اشکرف، کہ در اصل شکم، ستم، شکرہ، بہ کسر اوّل، شتر، فراسیاب، شتلم، عجوبہ، شکرف، ستر، بود''۔ (رسالہ عبدالواسع)

اس فہرست میں اعجوبہ کے متعلق ان کی رائے صحیح نہیں۔ ان کی تحریر کے مطابق اعجوبہ اصل میں عجوبہ (بغیر ہمزہ) ہے اور مع الف مزید فیہ۔ حالاں کہ حقیقت اس کے برعکس ہے۔ یہ لفظ عربی الاصل مع ہمزۂ اصلی ہے۔ البتہ فارسی میں بہ قاعدۂ تفریس یا تخفیف بغیر الف بھی استعمال کیا جاتا ہے۔ مصنفِ رسالہ نے غالباً اس لفظ کو فارسی سمجھا۔ صراح، قاموس، منتخب وغیرہ میں یہ لفظ صراحتاً مذکور ہے۔ فارسی میں بھی ہمزہ کے بغیر بہت کم استعمال ہوا ہے اور اس شکل میں وہ اعجوبہ کا مفرس یا مخفف ہے نہ کہ عجوبہ کا مزید فیہ۔ بہارِ عجم کی عبارت ہے:

''عجوبہ۔ چیزیکہ مردم را در شگفت اندازد۔ و ایں مخفف اعجوبہ
است''۔(بہارِ عجم)

اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ فارسی والے بھی عجوبہ کو اعجوبہ کا مخفف مانتے ہیں، اصل لفظ نہیں۔

''در املائے فارسی بعد از ضمہ واوٗ نگارشتن و پس کسرہ یا نوشتن در بعضے
مواضع ست۔ و در ترکی اکثر جا۔ چنانچہ مغل و خوش در رسم الخط
مغول بہ زیادت واوٗ بعد غین و خوش بزیادت آں بعد خامی نویسند''۔
(رسالہ عبدالواسع)

اس میں شک نہیں مصنّف کا مذکورہ قاعدہ ترکی ضابطہ ہے۔ لیکن اس قاعدے کو خوش سے کوئی علاقہ نہیں۔ ترکی میں ضمّہ کے بعد واو اور کسرے کے بعد یا لکھی جاتی ہے۔ لیکن وہ تلفّظ میں نہیں آتی۔ مگر اس قاعدے کا فارسی سے کیا تعلّق؟ خوش فارسی ہے اور فارسی میں بروزنِ بد استعمال ہوتا ہے۔ مصنّفِ رسالہ نے خوش کے واو کو تیمور کے واو کی طرح ساقط التّلفّظ قرار دے دیا۔ حالاں کہ خویش میں جو واو ہے اس کو واوِ معدولہ کہتے ہیں اور یہ اس مذکورہ ترکی ضابطے سے علاحدہ ایک قاعدہ ہے۔ اس لفظ کے مفتوح الاول ہونے میں کسی نے بھی اختلاف نہیں کیا ہے بل کہ بیش تر لُغات میں تو اِس کی وضاحت کردی گئی ہے۔ مصنّفِ رسالہ کی تحریر سے واضح ہوتا ہے کہ موصوف نے خوش کے خا کو مضموم سمجھا ہے۔ گویا خا مضموم ہے۔ اس کے بعد واو بہ قاعدۂ ترکی آگیا ہے۔ تلفّظ میں بغیر واو بروزن شد آئے گا۔ حالاں کہ فارسی میں کہیں بھی خوش بہ ضمِ اوّل نہیں ملے گا۔ مفتوح الاوّل ملے گا۔ لُغات کے حوالوں سے قطع نظر کرتے ہوئے صرف چند اشعار بہ طورِ سند لکھتا ہوں:

غریب آمدم در سواد حبش
دل از دہر فارغ سر از عیش خوش (سعدی)
بے نمک ست ایں فلک کاسہ وش

از نمک او چہ کنی کاسہ خوش (خسرو)
کنیزان زلیخا خرم و خوش
کہ است از دیو ہجراں آں پری وش (جامی)
خاطر کہ ز ہجر شد مشوش
از باغ و بہار کے بود خوش (ہاتفی)
بساط دشت چوں دشت ارم خوش
گرزہاے خوش ینائے دل کش (وحشی)

مصنفِ رسالہ نے ایک جگہ قاعدۂ اشباع کے بیان میں لکھا ہے کہ سائیس بروزنِ فائیذ سائس کا مشبع ہے۔ حالاں کہ فارسی میں سائیس کا بہ ایں معنی کہیں وجود نہیں۔ فارسی لغات و دواوین اساتذہ اس سے خالی ہیں۔ البتہ سائیس بہ اشباع تراشیدۂ ہندیاں ہے۔ اس طرح یہ مہند کہا جائے گا۔ اشباع سے کوئی تعلق نہیں۔ فارسی میں سائس بروزنِ صاحب اور سئیس بروزنِ رئیس آتے ہیں، اسی لیے ازاحۃ الاغلاط میں اس کی تغلیط کی گئی ہے:

"سائس بروزن آئس و سئیس بروزن رئیس خادم اسپ از کشف اللغات وغیرہ مولوی روم گوید:

سائسی کردے در آخر آں غلام لیک سلطان سلاطیں بود نام

سلمان گوید:

اے سئیس مرکبانت سائس پنجم رواق وے غلام آستانت خسرو زریں مجن

وسائیس درکلام اساتذہ یافتہ نہ شد۔ بل کہ اکثر محققین تخطیہ اش ہم کردہ اند۔ نہ دانم۔ عبدالواسع ہانسوی از کجا سائیس را مشبع سائس نوشت"۔ (ازاحۃ الاغلاط)

قاموس

"زندیق۔ بالکسر من الثنویة ۔ اوالقائل بالنور والظلمة ۔ اومن لایومن بالاخرہ والربوبیة اومن یبطن الکفر و یظہر الایمان۔ او ہو معرب الزن دین اے دین المرأة"۔ (قاموس)

صاحبِ قاموس کی رائے میں زندیق کی ایک صورت یہ بھی ہے کہ وہ زن دین کا معرب ہے۔ حالاں کہ یہ بات قطعاً درست نہیں ہے۔ زندیق دراصل زندیک کا معرب ہے جو زند سے ماخوذ ہے۔ زند مذہب زرتشت کی معروف کتاب ہے جس سے زندی اس کا اسم منسوب ہوا اور کاف تصغیر تحقیراً لگا کر زندیک بنالیا گیا پھر تعریب میں کاف تازی قاف سے بدل کر زندیق ہو گیا۔

صاحبِ منتخب نے اس لفظ کے ذیل میں یہ مفروضہ قول نقل کر کے تصریح کر دی ہے کہ یہ اجتہاد صحیح نہیں:

"زندیق۔ بالکسر۔ ثنوی کہ قائل دو صانع ست بہ نور و ظلمت و یزدان واہرمن تعبیر کند... وبعضے گفتہ اند کہ معرب زن دین ست۔ یعنی آنکہ دین زناں دارد۔ وصحیح معنی اوّل ست۔ ومعرب زندی ست۔ یعنی آنکہ اعتقاد بہ زند کتاب زردشت دارد۔ وقائل یزدان واہرمن بودہ"۔ (منتخب)

غالباً یہی وجہ ہے کہ صراح میں یہ مفروضہ مادہ درج نہیں۔ اس کی عبارت ہے:

"زندیق۔ یکے از بد مذہباں۔ وہو معرب۔ زنادقة جمع۔ عرب من الزند۔ وہو کتاب لہم"

برہانِ قاطع میں بھی اس کی یہ تصریح موجود ہے۔ انھوں نے زندیق کے بجائے اصل فارسی لفظ زندیک ہی لکھا ہے:

''زندیک۔ بہ فتح اوّل بروزن نزدیک۔ شخصے را گویند کہ بہ امرو نواہی کتاب زند و پازند عمل نماید و معرب آں زندیق ست''۔

(برہان)

[اردو ادب انجمن ترقی اردو (ہند)، نئی دہلی، مارچ ۱۹۵۷ء، صفحہ ۴۲ تا ۹۲)

(۱) بہ صد شکریہ، پروفیسر سیّد حسن عبّاس، شعبۂ فارسی، بنارس ہندو یونی ورسٹی، وارانسی، جنھوں نے اِس مضمون کے عکس روانہ کیے۔

(۲) بہ صد یہ شکریہ، جناب عبدالرّشید کمپیوٹر کمپوزر، ہفت روزہ ''ہماری زبان'' اور سہ ماہی ''اردو ادب'' انجمن ترقّی اردو (ہند)، جنھوں نے خود ہی اِس مضمون کا عکس پرانی فائلوں سے نکال کر کمپوز کر دیا۔

□□□

○

غزل اور ترقّی پسندی

شعر و ادب کی تخلیق اگر کسی تنظیم کے متعیّن اصولوں کے تحت سیاسی اغراض و مقاصد کی ترویج اور اس کے متعلّقات کی نشر و اشاعت کے نقطۂ نظر سے ہو تو کسی شک و شبہے کے بغیر کہا جاسکتا ہے کہ اِس کے رنگ و آہنگ میں شاعرانہ عناصر کے بجائے صرف اِن محرکات کی کارفرمائی نظر آئے گی جن کو شاعرانہ لطافت و رفعت اور وسعت و آفاقیت سے دور کا علاقہ ہے۔ داخلیت اور جمالیاتی عناصر، دروں بینی اور رمزیت کے تہ نشیں اجزا سے مرکّب ہوکر اشعار کے نقوش میں تاثیر کا رنگ بھرتے ہیں۔ غزل میں داخلیت جتنی کم ہوگی یا خارجی اجزا سے جتنی زیادہ آمیز ہوگی اتنا ہی تاثیر کا رنگ اُڑتا جائے گا۔ نگاہِ دوست و گردشِ فلک کا رُخ بھی اِس قدر جلد نہیں بدلتا جتنی جلد سیاسی اصول بنتے اور بگڑتے ہیں۔ لطف یہ ہے کہ اِن اصولوں کی تبدیلی کو کسی ضابطے کا پابند نہیں بنایا جاسکتا۔ ایسی صورت میں اگر شعر و ادب اِس سیاسی طلسم کاری کا پابند ہوکر رہ جائے اور اِس سے خلوص و تاثیر کی حُسن کاری ختم ہوجائے تو اِس میں تعجب کی کیا بات ہے۔

اِس مقولے کو ہزار بار دُہرایا جاچکا ہے کہ ہر دور کا ادب اِس دور کے حالات کی عکاسی کرتا ہے۔ بات بہت درست ہے۔ شاعر و ادیب جن حالات میں زندگی کی منزلیں طے کرتے ہیں اِن کے اثرات ذہن و دماغ پر طاری ہونا لازمی بات ہے۔ کوئی بھی صاحبِ شعور ادیب و شاعر گرد و پیش کے عوامل سے بے نیاز اور اِن کے اثرات سے کلیتاً

محفوظ نہیں رہ سکتا۔ لیکن اِس کے ساتھ ساتھ ایک بات بہ ہر طور قابلِ لحاظ ہے۔ ماحول کے اثرات فن کار کے ذہن وقلب کے پنہاں عوامل پر اثر انداز ہوتے ہیں، جن کے اثر سے ذہن حالات وواقعات کی مختصر خرامی یا سکوں آفرینی کے محرکات کو اِس طرح جذب کرلیتا ہے کہ شعر وادب میں ان کا واضح یا غیر واضح اظہار خود بہ خود ہوتا ہے۔ کوئی فن کار اگر اِن اثرات کو شعوری طور پر معرضِ اظہار میں نہ لائے تب بھی چوں کہ ان محرکات کا اثر ذہن وقلب کی تہ در تہ گہرائیوں میں محفوظ رہتا ہے، اس لیے غیر شعوری طور پر اِس کے نسبتاً ایسے غیر واضح انعکاسات شعر وادب میں ضرور نظر آتے ہیں جن کا اگر تجزیہ کیا جائے تو داستان مرتب ہوسکتی ہے۔

لیکن اگر کوئی فن کار ماحول کے واقعات وحادثات کو اِس طرح پیش کرے جس طرح اخبار نویس روزمرّہ کے ہنگامہ خیز واقعات سنسنی پیدا کرنے والے انداز سے لکھتا ہے اور اِس پر ایسی حاشیہ آرائی کرتا ہے جیسے یہ اِس کا جزوِ ایمان ہے، اور اِس کے قیامت خیز اثرات اِس کے ذہن وقلب میں ہیجان برپا کیے ہوئے ہیں تو اِس صورت میں اگرچہ اِس نے گرد وپیش کے حالات ہی کی ترجمانی کی ہے۔ اِس میں واقعیت بھی ہے، لیکن چوں کہ اِس کے اثرات ذہن وقلب میں اِس طرح تہ نشیں نہیں ہوئے ہیں کہ جزوِ تصویر بن گئے ہوں، اِس لیے یہ واقعات ساری حقیقت نگاری کے باوصف شعر وادب کے معیاری سرمایے میں شامل نہیں ہوسکتے۔ اور یہی وجہ ہے کہ شاعری میں جہاں جہاں سیاسی وسماجی واقعات کو صحافیانہ تلخ نگاری کے انداز سے بیان کیا جاتا ہے، تاثیر ختم ہوجاتی ہے۔ مقصود یہ ہے کہ ادب ماحول کا ترجمان ضرور ہوتا ہے لیکن ماحول کی یہ ترجمانی فکر وشعور کے زیرِ سایہ ذہن وقلب کے پنہاں راستوں سے شامل داستاں ہونی چاہیے۔ اور یہی وہ حدِّ فاصل ہے جو ادب اور نشر واشاعت میں حجاب درمیان کا کام دیتی ہے۔

جدید شعرا خاص طور پر ترقّی پسند تحریک سے متعلق شعرا نے اِس حدِّ فاصل اور ترجمانی، ماحول کے اس فرقِ باہم کو پیشِ نظر نہیں رکھا۔ ماحول کی محشر خرامیوں نے اِن کو اتنا متاثر کرلیا کہ وہ بلند شاعرانہ صلاحیت جس کے فیض سے تیز سے تیز خیال، شعریت

آمیز رہتا ہے اور جس کے اثر سے تلخی و برہنہ گوئی کا غیر شاعرانہ اسلوب پیدا نہیں ہوتا، فنا ہوگئی۔ شعریت اور تاثیر جس کا وجود دھیمے لہجے، پاکیزہ اسلوب اور دبے دبے سے طرزِ اظہار کا مرہون ہے اور وسعت و آفاقیت جس کو جذباتیت و سطحیت سے بیر ہے، اور جو دل گداختہ و فکر سنجیدہ کے زیرِ سایہ جلوہ گرہ ہوتی ہے اس کے سارے اثرات اِن حضرات کی مجاہدانہ شعر طرازی میں مفقود ہو گئے لیکن شعر و ادب اور فنِ تنقید کے اِن اصولوں کے کرشمہ ٔنظر بندی کو کیا کہا جائے جنھوں نے محض بعض سیاسی مصلحت آرائیوں کی خاطر یہ سب گوارا کرلیا۔ وہ شاعر جن کو فطرت نے فکر و شعور کی دولتِ خاص بخشی تھی اور اِن کو اظہارِ شاعرانہ کا سلیقۂ خاص عطا کیا گیا تھا، اِن کی ساری صلاحیتیں سیاسی اصولوں کی نشر و اشاعت اور اِس کے ہر آن بدلنے والے اصولوں کو برحق ثابت کرنے میں صرف ہوئیں۔ یہ ایک نقصانِ عظیم تھا جس کو محض مصلحت پسندیوں نے منطقیانہ اصول و نظریات کے پُر پیچ سانچوں میں ڈھال کر بار بار اِس طرح پیش کیا کہ غلط فہمیوں کا اندھیرا بڑھتا ہی گیا۔

اِس تحریک سے متعلق جن شعرا کے مجموعہ ہائے کلام شائع ہوئے ہیں اِن کو ایک نظر دیکھنے سے اِس بات کا بہ خوبی اندازہ ہوسکتا ہے کہ اِن کے یہاں نئے خیالات کی کمی نہیں۔ نئے نئے عنوانات و مظاہر پر اظہارِ خیال، نئے نئے اسالیبِ و بیان و صلاحیتِ شاعرانہ کا فقدان نہیں۔ بعض بعض جگہ پاکیزہ بیانی کے خوب سے خوب تر نمونے ملتے ہیں۔ لیکن مجموعی طور پر وہ بلندی مفقود ہے جس کا وجود اصل شاعری ہے۔ اِس تحریک کے زیرِ اثر جن شعرا نے دادِ نشر و اشاعت دی ہے اِن میں سے کسی ایک کا مجموعۂ کلام سامنے رکھ کر اگر گفتگو کی جائے تو اِس تحریک کے اصول و نظریات اور اِس سے متعلق دوسرے اثرات کے واضح نقوش نمایاں ہوسکتے ہیں۔

کسی سیاسی تحریک کے زیرِ اثر اگر شعر و ادب کے لیے بعض بنیادی اصول متعین کر دیے جائیں تو اِس کا سب سے زیادہ تباہ کُن نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ وہ مفرد خیالات رو بہ خاک ہو جاتے ہیں جو ذہن و قلب کی گہرائیوں میں محفوظ رہتے ہیں یا جو زندگی کے اِن محرکات کے تحت معرضِ وجود میں آتے ہیں جن کا تعلق فرد کی اِن ذہنی یا جذباتی

صلاحیتوں سے ہوتا ہے جن کا خارجی زندگی یا سماجی عوامل سے براہِ راست تعلق نہیں ہے۔ نیز اِس کا نتیجہ یہ بھی ہوتا ہے کہ شاعری میں لطافت وصناعی کے بجائے ساری توجہ نفسِ خیال اور مطلق ابلاغِ خیال تک محدود ہو کر رہ جاتی ہے۔ سیاسی تصوّرات میں داخلیت کا گزر بالکل نہیں ہوتا۔ اِس کا تعلق خارجی مظاہر و معمولات سے ہوتا ہے۔ اور یہ بات مسلّم ہے کہ شاعری میں اگر داخلیت کو کلیتاً نظر انداز کر دیا جائے تو لطافت و نظافت اور دل نشینی ختم ہو کر رہ جائے گی۔ نفسِ خیال یا اِس طرح اظہار جس طرح وہ بارِ اوّل ذہن میں آیا ہے شاعری نہیں ہے۔ فکر بلند و گداز دل کی دولت فطرت بے شمار افراد کو بخشتی ہے، لیکن ہر فرد اِن تصوّرات کو ادا نہیں کر پاتا۔ اِس طرح بڑا سوال ابلاغِ خیال و اسلوبِ اظہار کی اِن صناعیوں کا ہے جن کی آمیزش کے بغیر شعر میں حسن، شعریت اور فن کاری کی تابناکیاں پیدا نہیں ہو سکتیں۔ شاعری میں یہ محاسن صرف اِس وقت بہ روے کار آتے ہیں جب نفسِ خیال میں خواہ وہ مطلق سیاسی ہو یا دوسرے غیر رومانی مسائل کا عکاس ہو جمالیاتی عناصر کی زیریں لہریں شامل ہوں، اور طرزِ اظہار میں شاعرانہ صناعی کے نازک پہلوؤں کو پیشِ نظر رکھا جائے۔

ترقّی پسند تحریک نے جن مصلحت آمیز اصولوں کو تخلیقِ ادب کی بنیاد قرار دیا اور جن کی پابندی لازمی سمجھی گئی اِن کے نتیجے میں ایک طویل گروہ اِن شعرا کا نظر آتا ہے جن کی صلاحیتِ شاعرانہ کو اِن غیر فطری اور غیر شاعرانہ اصولوں کی پابندی سے بے حد نقصان پہنچا۔ اگر بہ غور دیکھا جائے تو اندازہ ہوگا کہ اِس غیر شاعرانہ عمل کی ساری ذمّے داری اِن اصول و نظریات پر ہے جن کی پابندی نے یہ گل کھلائے ہیں۔

مندرجہ بالا نگارش کی وضاحت کے لیے اِس جماعت کے ایک مشہور غزل گو مجروحؔ سلطان پوری کے مجموعۂ کلام "غزل" پر تفصیل کے ساتھ گفتگو کروں گا۔ مجروحؔ کا یہ مجموعہ جو صرف اٹھائیس غزلوں اور چند متفرق اشعار پر مشتمل ہے، انجمن ترقّی اردو (ہند) نے بڑے اہتمام کے ساتھ شایع کیا ہے۔ ویسے تنقیدی نقطۂ نظر سے اِس مجموعے کا جائزہ کچھ ضروری نہ تھا، لیکن بعض اعتبارات سے اِس مجموعے کی ایک خاص اہمیت ہے۔ یہ مجموعہ

دو مختلف ادوار کی نمایندگی کرتا ہے۔ مجروحؔ کا پہلا دورِ شاعری محض شاعرانہ تھا اور دوسرا دور خالص ترقّی پسندانہ۔ اِس لحاظ سے اِس مجموعے میں ترقّی پسند اصولوں کے اثرات کی کارفرمائیاں اور اِس کا مفصّل جائزہ زیادہ صحیح طور پر پیش کیا جا سکتا ہے۔ اِس اعتبار سے یہ مقالہ جس میں مجروحؔ کی شاعری پر تبصرہ کیا گیا ہے دراصل نئے ادب کے اِن اصول و نظریات کی کارفرمائیوں پر تبصرے کی حیثیت رکھتا ہے جن کے اثرات کا اوپر تذکرہ کیا گیا ہے۔

مجروحؔ، سردار جعفری کے لکھنے کے مطابق ۱۹۴۵ء سے پہلے باضابطہ ترقّی پسند نہیں تھے۔ ایک خاص واقعے سے متاثر ہو کر اِن پر یہ رنگ چڑھنا شروع ہوا۔ یہاں تک کہ وہ کچھ دنوں میں مکمّل ترقّی پسند ہو گئے۔ اگر سردار جعفری یہ بات نہ لکھتے تب بھی اِس مجموعے کے مطالعے سے یہ بات ظاہر ہو سکتی تھی۔ اِس مجموعے کی غزلیں دو حصّوں میں تقسیم کی جا سکتی ہے۔ پہلا حصّہ شروع کتاب سے ۱۹۴۸ء تک کا (جس میں ترقّی پسندی کا پورا رنگ نہیں چڑھا تھا) اور دوسرا حصّہ اِس کے بعد کا (جب کہ وہ سو فیصدی ترقّی پسند ہو چکے تھے)۔ اِن دونوں حصّوں میں اتنا کھلا ہوا فرق ہے کہ کوئی بھی صاحبِ نظر پڑھنے والا اِس کو محسوس کیے بغیر نہیں رہ سکتا۔

کتاب کے آغاز میں سردار جعفری کا ''تعارف'' شامل ہے۔ اِس میں وہ ایک جگہ لکھتے ہیں:

> ''دورِ وسطیٰ کے شعرا نے جس جنگ کی ابتدا کی تھی آج کے ترقّی پسند شاعر اس کی انتہا کر رہے ہیں۔ اِن کی لڑائی جاگیر داری ذہنیت کے خلاف تھی۔ ہماری لڑائی جاگیرداری اور سامراجی ذہنیت کے خلاف ہے، اِس لیے ہم کو اپنی نوا زیادہ تلخ و تیز کرنی پڑتی ہے''۔

اِس اقتباس سے ایک بات واضح ہو جاتی ہے کہ ترقّی پسند ادب کے نظریے کے تحت شاعر کا سب سے بڑا کام یہ ہے کہ وہ ترقّی پسند ادب کے اصولوں کو عام کرنے کے لیے ساری ذہنی صلاحیتیں اِن کی نشر و اشاعت کے لیے محفوظ کر دے۔ اور چوں کہ ترقّی پسند تحریک

شروع سے ہی اشتراکیت کی معاون تحریک کی حیثیت سے کام کرتی رہی ہے، اِس لیے بہ الفاظِ دیگر شاعر کا کام یہ ہے کہ وہ اشتراکی سماج تعمیر کرنے کے لیے ساری صلاحیتیں وقف کردے۔

ظاہر ہے کہ ادبی نقطۂ نظر سے یہ نظریہ نہایت غلط اور گمراہ کُن ہے۔ اِس میں شک نہیں کہ شاعر گردوپیش سے متاثر ہوتا ہے اور وہ اِن تاثرات کو اپنے یہاں منتقل بھی کرتا ہے، لیکن وہ صرف نقال یا بازی گر نہیں ہوتا اور اِس کا کام صرف یہ نہیں ہوتا کہ وہ وقتی مسائل کو ایک خاص تحریک کے تحت صحافیانہ انداز سے پیش کردے۔ اچھا شاعر نقال کے بجائے خالق ہوتا ہے، اِس کا کام تخلیق ہے، نقالی نہیں۔

سیاسی مسائل کتنے ہی مہتم بالشان کیوں نہ ہوں لیکن وہ ہنگامی ہوتے ہیں۔ آج اشتراکی دوست عالمی عصابی جنگ کے زیرِ اثر پرچمِ امن بلند کررہے ہیں، حالاں کہ کل یہی حضرات دیارِ سرخ سے آئی ہوئی وحی کے تحت عالمی جنگ میں شامل تھے۔ اِس سے میرا مقصد امن وجنگ کے اِن سوالات پر تبصرہ کرنا یا اِن کو برحق وناحق بتانا نہیں ہے۔ مقصود یہ ہے کہ ایسے مسائل ہمیشہ کچھ دنوں کے بعد ختم ہوجاتے ہیں اور اِن کی جگہ نئے مسائل آجاتے ہیں۔ اگر کسی شخص کی ساری تخلیقات انھیں ہنگامی چیزوں کے بیان پر مشتمل ہیں، تو اِن مسائل کے ختم ہوجانے پر یہ ساری کائنات، متاعِ بقال ہوکر رہ جائے گی۔ اِس طرح ادب وادیب کو جتنا نقصان پہنچے گا وہ ظاہر ہے۔ ترقی پسند ادیب جس آفاقی ادب کی صدائیں بلند کرتے ہیں وہ پہلے ہی قدم پر ختم ہوکر رہ جائے گا۔ ۱۹۴۵ء تک ترقی پسند شاعر کی زبان پر جنگ ہی جنگ کے نعرے تھے اور محض سوویت روس کی پالیسی کو صحیح ثابت کرنے کے لیے اس جوازِ جنگ کی سیکڑوں تاویلیں کی جاتی تھیں۔ اُس زمانے کا ادب دیکھیے، اُس میں عوامی وقومی جنگ کے ترانوں کے علاوہ اور کچھ نہیں ملے گا، گویا اُس زمانے میں اور کوئی بات نہیں تھی جس کو بیان کیا جاتا۔ آج وہ ادب بالکل بھلایا جاچکا ہے۔ اُسی طرح کل یہ ادب بھی فراموش کردیا جائے گا۔

ترقی پسند ادیب وناقد آفاقیت پر بہت زور دیتے ہیں اور کہتے ہیں کہ ادیب و

شاعر کے افکار میں اتنی وسعت و رفعت ہونی چاہیے کہ وہ دنیا کے ہر فرد کی داستان بن سکے۔ اِس سلسلے میں اِن حضرات سے بجا طور پر ایک سوال کیا جاسکتا ہے کہ جن اصولوں پر ترقّی پسند تحریک چل رہی ہے، وہ کتنے افراد کے لیے قابلِ قبول ہیں اور دنیا کے کتنے ممالک اِن سے ہم آہنگ ہیں۔ سرمایہ داری حقیقتاً نہایت مکروہ چیز ہے، لیکن اِس کو ختم کرنے کے ساتھ جس دوسرے نظام کی بشارت دی جارہی ہے کیا وہ حقیقتاً سارے افراد کا منشائے خاطر ہے۔ اگر ایسا نہیں اور یقیناً نہیں ہے، تو پھر وہ ادیب جن کا مطمحِ نظر صرف یہی ہے کہ وہ اُفقِ سرخ پر نظریں جمائے ہوئے اِس پر ابھرنے والے نقوش و ہدایات کو پڑھ کر اِس کے تحت نغمہ سرا رہیں۔ اِن کے افکار میں ابدیت و آفاقیت کہاں سے آئے گی۔

قدرِ اوّل کا شاعر گرد و پیش کے وقتی مسائل کے بعض پہلوؤں کو تخلیقی صلاحیت کے واسطے سے اِس طرح پیش کرتا ہے جس سے اِن کی ہنگامیت ختم ہو کر عُمق و وُسعت پیدا ہو جاتی ہے۔ وہ کبھی سوسائٹی کے اثرات کی طرف سے آنکھیں بند نہیں کرتا وہ اِن کو تعمیری و تخلیقی عناصر سے مرتّب کر کے اِس طرح پیش کرتا ہے کہ ان میں نعرے بازی کی صلاحیت اور ہیجانی شدّت کے بجائے فکر و نظر کے عناصر چمک اُٹھتے ہیں۔ آپ کسی چوراہے پر کھڑے ہو کر چیخ چیخ کر یہ کہیں کہ:

لال پھریرا اِس دنیا میں سب کا سہارا ہو کے رہے گا
ہو کے رہے گی دھرتی اپنی ملک ہمارا ہو کے رہے گا

(مجروحؔ)

یا

امن کا جھنڈا اِس دھرتی پر کس نے کہا لہرانے نہ پائے
یہ تو کوئی ہٹلر کا ہے چیلا مار لے ساتھی جانے نہ پائے

(مجروحؔ)

تو یہ ایک ادنا درجے کے سیاسی کارکن کا کام ہوگا۔ یہ کسی فکر و نظر اور شعری صلاحیت رکھنے والے فن کار کا طریقۂ کار نہیں ہوسکتا اور نہ اِس سے سوسائٹی کو کوئی فائدہ ہی پہنچ سکتا

ہے۔ شاعر بلند فکری صلاحیتوں کا مالک ہوتا ہے، اِس کے نغمے زندگی کا رُخ بدل سکتے ہیں، لیکن اگر وہ سنجیدہ، متین انداز، مفکرانہ اسلوب اور تعمیری اندازِ بیان کو چھوڑ کر چیخ چیخ کر نعرے لگانا شروع کردے تو یقیناً یہ گریباں پھاڑنے والی کیفیت محلِ نظر ہوگی۔

بعض اصول فی نفسہٖ بہت عمدہ ہوتے ہیں، لیکن اگر اِن کی تعبیر صحیح طور پر نہ کی جائے اور اِن پر عمل کرنے کے لیے صحیح طریقۂ کار متعین نہ کیا جائے، تو اِن کی ساری خوبی ختم ہوجاتی ہے۔ ادب برائے حیات کا نظریہ بالکل صحیح ہے، اِس میں دو رائیں نہیں ہوسکتیں، لیکن ترقّی پسند تحریک کے تحت اِس کی جو تعبیر کی گئی (کہ ادب کا کام صرف یہ ہے کہ وہ اشتراکی سماج کو تعمیر کرنے اور اِس کے لیے ذہنی فضا سازگار کرنے کے لیے وقف ہوجائے) اِس نے اِس کی ساری بلندی و برتری کو رو بہ فلک کردیا۔ اِس سلسلے میں سردار جعفری نے مجروح کا ایک مقولہ اپنی تائید کے ساتھ نقل کیا ہے کہ ''بڑا آرٹ سماجی مقصد کے بغیر پیدا نہیں ہوسکتا''۔ یہ بھی ایک ترقّی پسندانہ مغالطہ ہے اور اِس مغالطے نے ادب کے ایک بڑے حصّے کو ناکارہ بنا دیا ہے جس کو کسی حد تک وضاحت سے بیان کرنا ضروری ہے۔

جس طرح زندگی کے بے نہایت پہلو ہیں، حیات و کائنات کی نیرنگیاں شمار سے باہر ہیں، اِسی طرح انسانی ذہن مختلف النوع جذبات و احساسات کا گہوارہ ہیں۔ جس طرح انسانی نظر مختلف اوقات میں حیات و کائنات کے مختلف مناظر دیکھتی ہے اور اِن سے نئے نئے زاویہ ہائے نظر پیدا ہوتے ہیں اِسی طرح دل و دماغ بے شمار داخلی و خارجی محرکات کے تحت نئے نئے تصوّرات و احساسات سے آشنا ہوتے ہیں۔ چوں کہ گرد و پیش کے محرکات جامد نہیں ہوتے، اِن میں متواتر ارتعاش و تبدیلی کارفرما رہتی ہے، اِسی لیے اِن سے حاصل ہونے والے جذبات و احساست اور مظاہر بھی بدلتے رہتے ہیں۔ اِس کے ساتھ انسانی فطرت کے بعض گوشے ایسے بھی ہوتے ہیں جن میں ماضی کی بہت سی باتیں محفوظ ہوتی ہیں، حالاں کہ انسان اِن کو قطعاً فراموش کرچکا ہوتا ہے، لیکن کسی داخلی یا خارجی تحریک سے وہ چیزیں ذہن میں اُبھر آتی ہیں اور ایک دم بعض احساسات جاگ اُٹھتے ہیں۔ اِس وقت انسان گرد و پیش کے اثرات کو بھول کر اِن احساسات میں کھو جاتا ہے اور

اِس کی بہت سی عملی صلاحیتیں کچھ دیر کے لیے ختم ہو جاتی ہیں۔ عام انسانوں پر یہ لمحات آتے ہیں اور گزر جاتے ہیں لیکن شاعر شدّتِ تاثیر کی بنا پر اِن سے حد سے زیادہ متاثر ہوتا ہے اور اگر وہ باکمال شاعر ہے تو وہ حقیقی داخلی جذبات الفاظ کا لباس پہن کر سانس لیتے ہوئے پیکر بن جاتے ہیں۔

اگر شاعر کے لیے یہ ضروری قرار دیا جائے کہ وہ سماج کے ظاہری پہلوؤں ہی کی ترجمانی کو کمالِ فن سمجھے اور اِنھیں کو دُہراتا رہے تو یقیناً اِس شاعر کے کلام میں اثر اور سچائی کے وہ عناصر کبھی جلوہ نما نہیں ہو سکیں گے جن کے اثر سے شعر دل میں اُتر جاتا ہے۔ بہت سے جدید شعرا کے کلام میں تاثیر نہ ہونے کی سب سے بڑی وجہ یہی ہے کہ اِنھوں نے سماج کے بہت سے ہنگامی محرکات کو سب کچھ سمجھ کر اِنھیں کی عریاں ترجمانی پر کمر باندھ لی ہے اور حیات و کائنات کے ہر آن بدلتے ہوئے پہلوؤں اور انسانی فطرت کے داخلی جذبات کو یکسر نظر انداز کر دیا ہے۔

میرؔ کی شاعری کا ترقّی پسند بھی اعتراف کرتے ہیں، حالاں کہ میرؔ کے یہاں ترقی پسندانہ ہماہمی کے بجائے داخلی جذبات ہی کا بیان ہے۔ میرؔ نے کبھی نعرے بازی کی شاعری نہیں کی اور نہ وہ کسی نظامِ خاص سے وابستہ تھے، اِس کے علاوہ جس سماجی مقصد کا سردار جعفری نے ذکر کیا ہے اِسی کا یا کسی اور سماجی مقصد کا میرؔ کی غزلیہ شاعری میں قطعاً گزر نہیں ہے۔ اِنھوں نے ''سماج کے رِستے ہوئے ناسوروں'' اور اِس کی ''متعفّن لاشوں'' کا کبھی تذکرہ نہیں کیا، اِس کے باوصف میرؔ کے اشعار دل کو تڑپا دیتے ہیں۔ کسی ملک و قوم سے تعلّق رکھنے والا اِن کو پڑھے، صداقتِ بیان، شدّتِ تاثیر اور اِن کی عظمت و آفاقیت سے انکار نہیں کر سکتا۔

میرؔ کا ذکر آ گیا تو ایک بات اور عرض کروں۔ میرؔ کے یہاں جہاں ایک طرف غزلیہ شاعری ہے اور دوسری طرف اِن کی مثنویاں ہیں جن میں اِنھوں نے اپنے دور کے مختلف پہلوؤں کی ترجمانی کی ہے۔ اِس طرح میرؔ آج کے ''بالغ نظر قلم کاروں'' سے کہیں زیادہ صاحبِ نظر تھے، اِنھوں نے سمجھ لیا تھا کہ چیز کو کہاں بیان کیا جائے۔ وہ اگر غزل

میں مُرغ کی پالی کا بیان کرتے تو اِن کی غزلوں کو آج کوئی نہ پوچھتا۔ اِنھوں نے غزل میں وہ باتیں کہیں جن کا تعلق ابدی حقائق اور مستقل ذہنی اقدار سے ہے یا اِس طرح کہیں کہ جن کا تعلق براہِ راست ابدیت سے نہیں تھا وہ بھی دوامی بن گئیں۔

غرض ترقّی پسند ادب کے اِس اصول نے کہ شاعر کا کام یہ ہے کہ وہ صرف سماجی مقاصد کو سامنے رکھ کر شعر کہے، موضوعاتِ شاعرانہ کو محدود کرنے کے ساتھ ساتھ ہیئت و اسلوب کے اعتبار سے بھی اِس کو اسقام و معائب سے گراں بار اور کلاسکل بلندی سے مُعرّا کر دیا۔ جب کہ ادب کا مقصد صرف یہی ہے کہ اِس سے سماجی اصلاح کا کام لیا جائے یا اپنے معتقدات کی تبلیغ کی جائے، تو اِس میں فنّی نزاکتیں اور اسلوبِ بیان کی باریکیاں کچھ ضروری نہیں۔ اِسی غلط نقطۂ نظر کی وجہ سے آج کے بیش تر ترقّی پسند شعرا کے دیوان طلبہ کی مشقی کاپیوں سے زیادہ قدر و قیمت نہیں رکھتے۔

جعفری نے ''تعارف'' میں ایک جگہ مزید لکھا ہے:

> ''ایک اور خصوصیت جو مجروحؔ کو عام غزل گو شعرا سے ممتاز کرتی ہے، یہ ہے کہ اِنھوں نے سماجی اور سیاسی موضوعات کو بڑی کامیابی کے ساتھ غزل کے پیرایے میں ڈھال لیا ہے۔ عام طور سے غزل گو سماجی اور سیاسی موضوعات کے بیان میں پھیکے اور سیٹھے ہو جاتے ہیں یا اِن کا اندازِ بیان ایسا ہو جاتا ہے کہ نظم اور غزل کا فرق باقی نہیں رہتا۔ مجروحؔ کے یہاں یہ بات نہیں ہے۔ پھر وہ غزل کے مخصوص الفاظ کے ذخیرے میں نئے الفاظ کا اضافہ کرتے ہوئے بھی نہیں گھبراتے ہیں۔ اِنھوں نے اپنی مخصوص خود اعتمادی کے ساتھ جہاں ضرورت سمجھی ہے ایسے نئے الفاظ استعمال کیے ہیں جو نظموں میں تو آسانی سے کھپ جاتے ہیں لیکن غزل کو خراب کر دیتے ہیں''۔

سردار جعفری کو اصرار ہے کہ مجروحؔ نے خوب صورتی کے ساتھ ایسے الفاظ استعمال کیے

ہیں جو عموماً غزل کو خراب کر دیتے ہیں۔ نیز انھوں نے غزل کے لہجے میں اِس کی خصوصیات باقی رکھی ہیں اور اِس کو نظم نہیں بننے دیا۔ حالاں کہ یہ بات مدّعیانہ مدح گستری سے زیادہ نہیں ہے۔ مجروحؔ ہی کا ذکر نہیں جدید شعرا میں یہ عام اور مستقل عیب ہے کہ وہ نفسِ خیال پر اتنی توجہ رکھتے ہیں کہ اسلوب و اظہار کے محاسن کی طرف توجہ منتقل ہی نہیں ہو پاتی جس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ غزل جو آب گینۂ نازک سے بھی کچھ زیادہ ہے، غیر متناسب اندازِ بیان اور بے جوڑ الفاظ و مرکّبات کا مجموعہ ہو کر رہ جاتی ہے۔ اور یہی وجہ ہے کہ جدید شعرا کی غزلیں اِن خوبیوں سے یکسر معرّا ہیں جن کے بغیر حُسنِ معیار کا ابتدائی تصوّر بھی نہیں کیا جا سکتا۔ ترقّی پسند ناقدین و اربابِ قلم کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ وہ خالص ادبی و تنقیدی مسائل کا فیصلہ محاسنِ کلام کے لحاظ سے نہیں جماعتی شیرازہ بندی کے نقطۂ نظر سے کرتے ہیں۔ کوئی شاعر کتنا ہی کم سواد کیوں نہ ہو یا اِس کی تخلیق کتنی ہی بے ربط و بے محل کیوں نہ ہو لیکن اگر وہ شریکِ انجمن ہے تو پھر اِس کی ہر بات آیت و حدیث ہے اور اِس کا ہر شعر آفاقی و کائناتی۔ ہاں تو ذکر تھا مجروحؔ کے برمحل الفاظ استعمال کرنے کا۔ کسی تبصرے کے بجائے میں اِن کی ایک غزل نقل کرتا ہوں جس سے جانب دارانہ پریشان نگاری کا اندازہ ہوگا (اس بات کو پھر دُہرا دوں کہ یہ مثالیں اگرچہ مجروحؔ کے کلام سے پیش کی جا رہی ہیں، لیکن درحقیقت یہ بیش تر جدید شعرا کی عام خصوصیات ہیں):

امن کا جھنڈا اس دھرتی پر کس نے کہا لہرانے نہ پائے
یہ تو کوئی ہٹلر کا ہے چیلا مار لے ساتھی جانے نہ پائے
امن و محبت کے سایے میں کھلتے ہیں اُگتی ہے جوانی
اب نہ اُگائے لاش یہ دھرتی جنگ لہو برسانے نہ پائے
صدیوں کے درگوں سے نکل کر روپ نکھارا ہے انساں نے
مشکل سے سلجھے ہیں یہ گیسو کوئی اُنھیں الجھانے نہ پائے
اپنے ہی سنکٹ کے بھنور میں چکرائی ٹرومین کی نیا
ڈھونڈتی ہے تنکے کا سہارا تنکا بھی کام آنے نہ پائے

امن ترا جیون کا نغمہ امن اِس کا ہے موت کا نغمہ

سرخ ہی گل ہے سرخ لہو بھی آنکھ یہ دھوکا کھاتے نہ پائے

امن کا جھنڈا، ہٹلر کا چیلا، مار لے ساتھی، لاش اگانا، صدیوں کے ورگوں، سنکٹ کا بھنور، ٹرومین کی نیا، دھرتی وغیرہ؛ اس میں شک نہیں کہ یہ سب لفظ غزل کے لیے نئے ہیں اور آج تک کسی شاعر کو یہ توفیق نہیں ہوئی کہ وہ اِن کو غزل میں استعمال کر کے خوش ذوقی کا ثبوت دیتا۔ لیکن سوال یہ ہے کہ کیا اِس غزل کو غزل بھی کہا جاسکتا ہے؟

سردار جعفری نے ''تعارف'' میں مجروح کے مندرجۂ ذیل اشعار محاسنِ خصوصی کے تحت نقل کیے ہیں:

آتی ہی رہی ہے گلشن میں اب کے بھی بہار آئی ہے تو کیا

ہے یوں کہ قفس کے گوشوں سے اعلان بہاراں ہونا تھا

دشمن کی دوستی ہے اب اہلِ وطن کے ساتھ

ہے اب خزاں چمن میں نئے پیرہن کے ساتھ

سر پر ہوائے ظلم چلے سو جتن کے ساتھ

اپنی کلاہ کج ہے اسی بانکپن کے ساتھ

دستِ منعم مری محنت کا خریدار سہی

کوئی دن اور میں رسوا سرِ بازار سہی

بول کچھ بول مقیّد لبِ اظہار سہی

سرِ منبر نہیں ممکن تو سرِ دار سہی

آنے دے باغ کے غدار مرا روزِ حساب

مانگے تنکا نہ ملے گا یہی گلزار سہی

اب زمین گائے گی ہل کے ساز پر نغمے
وادیوں میں ناچیں گے ہر طرف ترانے سے
اہلِ دل اُگائیں گے خاک سے مہ و انجم
اب گہر سبک ہوگا جَو کے ایک دانے سے
منچلے بنیں گے اب رنگ و بو کے پیراہن
اب سنور کے نکلے گا حسن کارخانے سے

حالاں کہ اِن اشعار میں تغزل کے نقطۂ نظر سے کوئی حسن نہیں ہے۔ مفہوم کے اظہار میں تیزی ہے، لیکن شدتِ تاثیر قطعاً نہیں ہے۔ اِس کی بڑی وجہ وہی نئے ادب کا تبلیغی نظریہ ہے۔ ایسا سارا کلام جس میں اشتراکیت کے فضائل بیان کیے گئے ہوں اِن حضرات کی نظر میں سب کچھ ہے خواہ اِس میں شعری عناصر میں سے ایک عنصر نہ ہو۔ اور وہ سارا کلام جس میں حسنِ بیان کے ساتھ ساتھ عام حقائق کا بیان ہو قطعاً ناقابلِ اعتنا ہے کیوں کہ اِس سے اشتراکی تحریک کو کوئی فائدہ نہیں پہنچتا۔ ادب برائے زندگی سے چل کر ادب برائے تبلیغ پر آجانا مستقل خطرہ ہے۔

جدید شعرا کا جو گروہ ترقی پسند تحریک سے متعلّق ہے اس کے یہاں ایک اور خاص بات مشترک ہے۔ ہر رنگ ونسل کے افراد و اقوام میں وطنیت کا تصوّر ہمیشہ کارفرما رہا ہے۔ وہ لوگ جو ایک بین الاقوامی حکومت کو بہت سے مسائل کا واحد حل سمجھتے ہیں وہ بھی جس خطّے میں رہتے ہیں اِس کو محبت وفخر کے ساتھ دنیا کے ہر خطّے سے زیادہ عزیز رکھتے ہیں۔ یہ تو ہوسکتا ہے کہ کوئی شخص ذہنی طور پر اتنا بلند ہوجائے کہ رنگ ونسل اور جغرافیائی حدود کی ساری تقسیمات اِس کی نظر میں بے معنی ہوجائیں۔ ایسے شخص کی نظر میں دنیا کا کوئی خاص خطّہ قابلِ ترجیح نہیں قرار پائے گا۔ یہ ایسا نقطۂ ارتقا ہے کہ اِس کی نفی کسی طرح نہیں کی جاسکتی، لیکن وہ لوگ جو محض بعض سیاسی اصولوں کی خاطر کسی خاص ملک کو قبلہ مان کر اپنی سرزمینِ پاک کو حددرجہ قابلِ مذمّت سمجھیں اور ادب وشاعری میں اِس کی تبلیغ کرنا اِن کا فریضہ ہوکر رہ جائے، اِن کے اِس احساسِ کم تری کو کسی طرح اچھا نہیں کہا جاسکتا۔

ترقی پسند شعرا کے مجموعۂ کلام میں قدم قدم پر ماسکو کی تعریف میں ترانے ملیں گے، یہ کوئی ایسی بُری بات نہیں لیکن اِس کی بلندی و برتری کو مکمّل کرنے کے لیے ہندستان کو محض اِس لیے بُرا کہنا کہ یہاں اشتراکیت کی بہاریں جلوہ نما نہیں ہیں، کم نظری و احساسِ کم تری کی غماز ہے اور درحقیقت یہ بھی ایک قسم کی فراریت ہے جو ایک خاص مریضانہ بے چارگی اور جھنجھلاہٹ کے نتیجے میں پیدا ہو جاتی ہے۔ مجھ کو تعجب ہے کہ اگر اقبالؔ جدید ناقدین کے نزدیک محض اِس لیے رجعت پرست ہیں کہ ان کے یہاں وطنیت کی نفی ہے اور اِنھوں نے مذہبی بنیادوں پر جغرافیائی حدود سے قطع نظر کر کے پین اسلام کی تائید کی ہے اور سرزمینِ حجاز کو مطمحِ نظر قرار دیا ہے۔ اِنھوں نے اِس جماعت کے اِن ماسکو نواز سیاسی مجاہدین کی کبھی نفی نہیں کی۔ اقبالؔ نے اپنے نظریات کی بنا پر ایک فلسفے اور نقطۂ نظر کی بنیاد پر اِس کی عمارت قائم کی تھی، لیکن اِن شعرا کو کیا کہا جائے جن کی معلومات سرخ آنچل اور لال جھنڈے کی وسعتوں ہی تک محدود ہیں اور محض سیاسی ہم آہنگی کی وجہ سے وہ ماسکو کو قبلۂ اوّلین و آخرین مان کر اِس کی منقبت کرنا اور تقابل میں دوسرے ملکوں کو برائیوں کا گہوارہ بتانا دین و ایمان سمجھتے ہیں۔ معلوم نہیں جو ناقد سماجی مسائل کا ہر قدم پر خیال رکھتے ہیں۔ اِنھوں نے اپنے اِن مقلّدینِ محض کی اِس اعتبار سے نفی کیوں نہیں کی۔ اِس احساسِ کم تری کا مظاہرہ مجروحؔ کے یہاں بھی ہے اور بہت سے دوسرے کٹر اشتراکیوں سے بھی زیادہ بلند آہنگی کے ساتھ۔ صرف ایک غزل بہ طورِ مثال نقل کرتا ہوں۔ اِس غزل کا عنوان ہے "نذر سوویت یونین":

شمع زنداں مجھے ہر گل بدن سُرخ ترا
میں تو دیوانہ ہوں اے انجمن سُرخ ترا
ہوگی تجھ کو تو مری آبلہ پائی کی خبر
آہ یہ دشت سیہ، وہ چمن سُرخ ترا
ہوں میں آلودۂ خوں پھر بھی مرا شوق تو دیکھ
اب مرے تن پہ بھی ہے پیرہن سُرخ ترا

تو بھی دیکھے تو یہ اب ہو نہ سکے گا معلوم
مرے سینے میں ہے دل یا وطن سُرخ ترا
مژدہ اے صبحِ وطن آہی گیا تیغ بہ کف
وہی مجروح وہی نعرہ زن سُرخ ترا

اس ''نعرہ زن سُرخ'' بن جانے اور دل کو ''پیرہن سُرخ'' بنا لینے کا نتیجہ یہ ہے کہ ان کے یہاں وسعت ولطافت بالکل ختم ہو کر رہ گئی ہے اور یہی وجہ ہے کہ مجروح جو دورِ اوّل میں ایسے شعر کہہ سکتے تھے:

میں اکیلا ہی چلا تھا جانبِ منزل مگر
لوگ ساتھ آتے گئے اور کارواں بنتا گیا
گو خاک نشیمن پر اب بھی، ہیں گریہ کناں اربابِ چمن
جب برق تڑپ کر ٹوٹی تھی، اس وقت کا عالم کیا ہوگا
نہ دیکھیں دیر و حرم سوئے رہروانِ حیات
یہ قافلے تو نہ جانے کہاں قیام کریں

دورِ آخر میں اس منزل پر آگئے کہ ۱۹۴۸ء سے ۱۹۵۲ء تک چار سال کی طویل مدّت میں ان کا کلام دل کشی و دل نشینی سے محروم نظر آتا ہے۔ اِس دور کا صحیح اندازہ کرنے کے لیے میں ان کی ایک غزل نقل کرتا ہوں جس سے اِن کی ''شاعرانہ جواں مرگی'' کا کچھ اندازہ ہو سکے گا:

لال پھریرا اس دنیا میں سب کا سہارا ہو کے رہے گا
ہو کے رہے گی دھرتی اپنی ملک ہمارا ہو کے رہے گا
چین کا نو سنسار تو دیکھو بھارت کا سنگار تو دیکھو
ایک زمیں کیا لال ابھی ہر ایک ستارا ہو کے رہے گا
قید سے چھوٹا روپ وطن کا تیور دیکھ تلنگانے کے
کھل کے زمیں انگڑائی لے گی عام نظارا ہو کے رہے گا

صدیوں سے ہر ظلم مٹاتے آئے ہیں اور آج کے دن بھی
جیسے ہم چاہیں گے ساتھی ویسے گزارا ہو کے رہے گا
لینن کے پیغام کی جے ہو اسٹالن کے نام کی جے ہو
جے ہو اس دھرتی کی جس پر اپنا اجارا ہو کے رہے گا

اگر غزل میں کوئی شخص کسی مذہبی پیشوا یا کسی راہ نما کی مدح طرازی کرے تو ناقدین اِس کو دراز دستِ بے جا سے تعبیر کرتے ہیں، کہتے ہیں کہ اِس سے غزل کے آہنگ اور مزاجی کیفیت پر اثر پڑتا ہے اور تغزل کی دل کشی و لطافت دم توڑ دیتی ہے لیکن جو لوگ اسٹالن (جو اب ساری طلسماتی دل کشی کھو چکا ہے) کے نام کی جے لگانا فرضِ منصبی سمجھتے ہوں اِن کی غزلوں کا رنگ و آہنگ اور معیار و مقصود کیا ہوگا۔ جدید ناقدین کی یہ جانب دارانہ روش سخت گمراہ کُن ہے

اب میں اِس مجموعے کے دوسرے پہلو یعنی زبان و بیان کے متعلق کچھ کہنا چاہتا ہوں۔ مجروح کے اچھے اشعار دیکھنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ فطرت نے اِن کو صلاحیتِ شاعرانہ عطا کرنے میں بخل سے کام نہیں لیا۔ لیکن اِنھوں نے ترقی پسندی کے پھیر میں پڑ کر جذباتی وابستگی کے تحت اِس صلاحیت کو بُری طرح مجروح کر لیا، جس کا نتیجہ یہ ہے کہ اِن کے یہاں زبان و بیان کی فاحش غلطیاں حد سے زیادہ بکھری ہوئی ہیں۔ اور اندازہ ہوتا ہے کہ اگر اِنھوں نے اِس طرف توجہ نہیں کی تو اِن کے کلام میں کبھی وہ بلندی اور حُسن پیدا نہیں ہوگا جس سے قبولِ عام کی سند ملتی ہے۔ کچھ نہ کچھ خامیاں ہر شخص کے یہاں ہوتی ہیں، لیکن اِن کی نوعیت دوسری ہوتی ہے۔ مجروح کے یہاں تو یہ عالم ہے جیسے کوئی شخص جان بوجھ کر صحیح راستے سے کترا کر چل رہا ہو۔ اِس میں شک نہیں کہ جدید شعرا کے یہاں زبان و بیان کا پہلو بہت کم زور ہے اور اِس نارسائی کی وجہ سے اِن کی اچھی اچھی تخلیقات حسن و تاثیر سے محروم رہ جاتی ہیں۔ لیکن جیسا کہ اوپر لکھا جا چکا ہے، اِس خامی کی بڑی ذمّے داری ترقّی پسند ادب کے اِن اصولوں پر زیادہ ہے جن کے ماتحت شاعر کا صرف یہ کام ہے کہ وہ اشتراکی سماج کی تعمیر میں ہاتھ بٹائے اور اِس کے فضائل و مناقب

میں نغمہ سرائی کرتا رہے۔ مجھے کو حیرت ہے کہ جدید ناقدین میں سے کسی نے بھی عملی طور پر کسی جدید شاعر کے کلام پر زبان و بیان کے سلسلے میں تنقیدی موشگافی سے کام نہیں لیا جس کا نتیجہ یہ ہے کہ آج زبان و بیان کی خامیوں نے شاعری کی جانِ ناتواں پر وہ ستم کیا ہے کہ ساری دل کشی ہوا ہو گئی ہے۔ مجروح کے اِس مجموعے کے کچھ اشعار پیش کرتا ہوں بقیہ کلام اور دوسرے نسبتاً کم سواد شعرا کے قلم کارانہ مشقتوں کو اِس پر قیاس کیا جا سکتا ہے:

بہانے اور بھی ہوتے جو زندگی کے لیے
ہم ایک بار تری آرزو بھی کھو دیتے

''آرزو کھو دینا'' غیر فصیح ہی نہیں، غلط بھی ہے۔

وہ تک رہے تھے ہمیں ہنس کے پی گئے آنسو
وہ سُن رہے تھے ہمیں کہہ سکے نہ افسانے

مصرعۂ اوّل میں ''وہ تک رہے تھے'' غزل پر پھبتی کا حکم رکھتا ہے۔

وہی بات جو وہ نہ کہہ سکے مرے شعر و نغمہ میں آگئی
وہی لب نہ میں جنھیں چھو سکا قدحِ شراب میں ڈھل گئے
مرے کام آگئیں آخرش یہی کاوشیں یہی گردشیں
بڑھیں اِس قدر مری منزلیں کہ قدم کے خار نکل گئے

پہلے شعر میں ہونٹوں کا قدحِ شراب میں ڈھل جانا میری سمجھ میں نہیں آیا۔ دوسرے شعر میں ذوق کا تقاضا یہ ہے کہ ''قدم کے خار'' کے بجائے پیروں یا تلووں کے کانٹے نکالے جائیں۔

مرے شکوۂ غم سے عالمِ ندامت میں
اِس لب تبسّم پر شمع سی فروزاں ہے

''لب تبسّم'' متبسّم لبوں کے بجائے مذاقِ سلیم کی شکستِ فاش ہے۔

غمِ جہاں کو غمِ دل بنا کے کچھ نہ ملا
کہ جس سے زیست کو راحت ملے وہ کام کریں

دونوں مصرعے دولخت ہیں۔ ہاں اگر دوسرے مصرعے سے ''کہ'' نکال دیا جائے تو البتہ ایک مفہوم پیدا ہو سکتا ہے۔

پھر اُٹھ کے گرم کریں کاروبارِ زلفِ جنوں
پھر اپنے ساتھ اسے بھی اسیرِ دام کریں

''کاروبار گرم کرنا'' زبان نہیں ہے۔

تقدیر کا شکوہ بے معنی جینا ہی تجھے منظور نہیں
آپ اپنا مقدر بن نہ سکے اتنا تو کوئی مجبور نہیں
وہ کون سی صبحیں ہیں جن میں بیدار نہیں افسوس تیرا
وہ کون سی کالی راتیں ہیں جو میرے نشے میں چور نہیں

پہلے شعر میں ''نہ بن سکے'' کے بجائے ''نہ بنا سکے'' کا محل ہے، یعنی اتنا تو کوئی مجبور نہیں کہ آپ اپنا مقدر نہ بنا سکے۔ دوسرے شعر کا مصرعِ ثانی میری سمجھ میں نہیں آیا۔ رات کا شاعر کے نشے میں چور ہونا ابہام سے اس قدر گراں بار ہے کہ ذہن نارسائی کا اعتراف کرنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔

رفتہ رفتہ منقلب ہوتی گئی رسمِ چمن
دھیرے دھیرے نغمۂ دل بھی فغاں بنتا گیا
دہر میں مجروح کوئی جاوداں مضموں کہاں
میں جسے چھوتا گیا وہ جاوداں بنتا گیا

پہلے شعر کے مصرعِ اوّل میں ''دھیرے دھیرے'' گرد و پیش کے الفاظ سے میل نہیں کھاتا۔ رفتہ رفتہ، نغمۂ دل، رسمِ چمن، منقلب، فغاں؛ جیسے الفاظ کے ساتھ ''دھیرے دھیرے'' جس حد تک خلافِ فصاحت ہو اِس کو مجروح بھی اچھی طرح سمجھتے ہوں گے۔ دوسرے شعر میں مضمون کو چھو کر جاوداں بنایا گیا ہے۔ یہ کوئی طلسمی عمل معلوم ہوتا ہے، ورنہ ظاہر ہے کہ مضمون کوئی مادی چیز نہیں جس کو کسی واضح علاقے کے بغیر چھوا جا سکے:

قید سے چھوٹا روپ وطن کا تیور دیکھ تلنگانے کے

روپ کا قید سے چھوٹنا محلِ نظر ہے۔ روپ زنداں میں قید بھی ہوتا ہے، یہ آج ہی سنا۔ اسی قبیل کا ایک اور شعر:

امن و محبت کے سایے میں کھلتے ہیں دل اُگتی ہے جوانی
اب نہ اُگائے لاش یہ دھرتی جنگ لہو برسانے نہ پائے

جوانی اور لاش کا اُگنا ملاحظہ فرمایا؟ یہ ہے سردار جعفری کے الفاظ میں وہ خوبی کہ نئے نئے لفظ غزل میں اِس طرح آئے ہیں کہ جزوِ غزل بن گئے ہیں۔

آیا ہے ہمارے ملک میں بھی اک دور زلیخائی یعنی
اب وہ غمِ زنداں دیتے ہیں جن کو غمِ زنداں ہونا تھا
اب کھل کے کہوں گا ہر غم دل مجروح نہیں وہ وقت کہ جب
اشکوں میں سنانا تھا مجھ کو آہوں میں غزل خواں ہونا تھا

پہلے شعر کا دوسرا مصرع یکسر غلط ہے۔ غمِ زنداں دیتے ہیں اور غمِ زنداں ہونا تھا، دونوں صحیح نہیں۔ مفہوم یہ ہے کہ جو لوگ اس سے پہلے قیدِ فرنگ کو بُرا کہتے تھے یا جن کو خود اسیرِ زنداں ہونا چاہیے تھا وہ دوسروں کو زنداں میں بھیج رہے ہیں۔ اس کو اس طرح کہنا کہ ''وہ غمِ زنداں دیتے ہیں جن کو غمِ زنداں ہونا تھا'' نہایت غیر موزوں اندازِ بیان ہے۔ غمِ زنداں دینا زبان کے بھی خلاف ہے اور اس سے مفہوم بھی مکمل طور پر واضح نہیں ہوتا۔ دوسرے شعر میں بھی یہی بات ہے۔ اشکوں میں سنانا تھا اور غزل خواں ہونا تھا کے بجائے ''سناتا تھا'' اور غزل خواں ''ہوتا تھا'' صحیح ہوگا۔

اہلِ دل اُگائیں گے خاک سے مہ و انجم
اب گہر سبک ہوگا جَو کے ایک دانے سے
اب جنوں پہ وہ ساعت آپڑی کہ اے مجروح
آج زخمِ سر بہتر دل پہ چوٹ کھانے سے

''مہ و انجم اُگانا'' زبان کے ساتھ تمسخر کرنا ہے۔ دوسرے مصرعے میں ''سبک'' اوزان کے مفہوم میں استعمال کیا گیا ہے جو بالکل غلط ہے۔ دوسرے شعر میں ''ساعت آپڑی''

غلط ہے۔ وقت پڑ گیا بولتے ہیں۔

بول کچھ بول مقیّد لبِ اظہار سہی
سرِ منبر نہیں ممکن تو سرِ دار سہی
حل تو ہونا ہے مگر مسئلۂ تشنہ لبی
ساغر خشک ابھی عقدۂ دشوار سہی

لبِ اظہار مقیّد ہیں کبھی نہیں کہتے۔ ہونٹوں پہ مہر لگا دی ہے، یا لب سی دیے گئے ہیں مستعمل ہے۔ یہی حال ''ساغر خشک'' کا ہے۔

اب زمین گائے گی ہل کے ساز پر نغمے
وادیوں میں ناچیں گے ہر طرف ترانے سے

ردیف زائد بھی ہے اور غلط بھی۔ بات صرف اتنی ہے کہ ''وادیوں میں ہر طرف ترانے ناچیں گے'' سے کے ہونے سے تو اِس میں اشتباہی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے جو مفہومِ شعر کے منافی ہے۔

جس دم یہ سنا ہے صبح وطن محبوس فضائے زنداں میں
جیسے کہ صبا اے ہم قفسو بیتاب ہم آئے زنداں میں
صد چاک ریب امن و سکوں عریاں ہے اہنسائی کا جنوں
کچھ خوں سے شہیدوں نے اپنے وہ گل ہیں کھلائے زنداں میں
گل بنتی ہے شاید خاک وطن شاید کہ سفر کرتی ہے خزاں
خوشبوے بہاراں ملتی ہے کچھ دن سے فضائے زنداں میں

پہلے شعر کا دوسرا مصرع اندازِ بیان کے اعتبار سے درست نہیں، صبا کے ساتھ کسی فعل کے نہ ہونے سے ژولیدگی پیدا ہو گئی ہے یا پھر جزوِ اوّل ''جیسے کہ'' کے بجائے کوئی دوسرا لفظ مثلاً مثل صبا وغیرہ لایا جائے۔ دوسرے شعر میں ''صد چاک فریب امن و سکوں'' بھی درست نہیں۔ مفہوم یہ ہے کہ امن و سکوں کا فریب کھل گیا، لیکن صد چاک سے یہ مفہوم ادا نہیں ہوتا۔ ہاں اگر امن و سکوں کے ساتھ کوئی ایسا لفظ لایا جائے جس کا چاک ہونے سے تعلق

ہو تو البتہ صحیح ہو سکتا ہے، مثلاً دامن امن و سکوں چاک ہو گیا۔

تیسرے شعر میں ''خاکِ وطن گل بنتی ہے'' دائرۂ زبان سے یکسر خارج ہے۔ اِس بات کو دوسرے مناسب الفاظ میں اِس سے زیادہ عمدہ اور صحیح طریقے سے کہا جا سکتا تھا۔

سر پر ہوائے ظلم چلے سو جتن کے ساتھ
اپنی کلاہ کج ہے اُسی بانکپن کے ساتھ

ہوا کا سر پر چلنا اور سو جتن کے ساتھ! یہ طرزِ بیان نو مشقی یا بے نیازی کا شکوہ سنج ہے۔ مفہوم صرف اتنا ہے کہ ظلم کتنے ہی ہوں میرے ماتھے پر شکن نہیں پڑتی۔ اِس کے لیے اتنے پاپڑ بیلے گئے ہیں۔ چوں کہ دوسرے مصرعے میں ''کلاہ کج ہے'' آ گیا ہے، اِس لیے ہوا کو سر پر چلایا گیا ہے۔ اِسی لیے کہا گیا ہے کہ ایسی رعایتوں کا سلیقہ کلام اساتذہ کے مسلسل مطالعے کے بعد حاصل ہوتا ہے۔

میں ہزار شکل بدل چکا چمن جہاں میں سن اے صبا
کہ جو پھول ہے ترے ہاتھ میں یہ مرا ہی لختِ جگر نہ ہو

ترے پا زمیں پہ رکے رکے ترا سر فلک پہ جھکا جھکا
کوئی تجھ سے بھی ہے عظیم تر یہی وہم تجھ کو مگر نہ ہو

پہلے شعر میں (مفہوم سے قطع نظر) ''ہزار شکل'' کے بجائے ہزار شکلیں ہونا چاہیے، اگرچہ فصاحتِ کلام پھر بھی مُنہ پھیرے رہے گی۔ دوسرے شعر میں ''پا زمیں پہ رکے رکے'' تو ٹھیک ہے، لیکن اس کے مقابل ''سر فلک پہ جھکا جھکا'' غلط ہے۔ پیر زمیں پر ہوتا ہے اور اس پر رُکتا ہے لیکن سر آسمان پر نہ ہوتا ہے اور نہ اس پر جھکتا ہے، ہاں اس کے سامنے ضرور جھکتا ہے۔

نوا ہے جاوداں مجروحؔ جس میں روح ساعت ہو
کہا کس نے مرا نغمہ زمانے کے چلن تک ہے

مصرعِ اوّل میں ''وہ نوا'' کا محل ہے، اسی طرح ''روح ساعت'' روحِ عصر کے معنی میں کسی طرح درست نہیں۔ ساعت اور عصر جداگانہ لفظ ہیں۔ دوسرے مصرعے میں

''زمانے کے چلن'' کا بھی یہی حال ہے۔

میں کیا کیا جرعۂ خوں پی گیا پیمانہ دل میں
بلانوشی مری کیا اک مئے ساغر شکن تک ہے

''اک مئے ساغر شکن'' میں اک زائد ہی نہیں غلط بھی ہے۔

جبیں پر تاجِ زر، پہلو میں زنداں، بینک چھاتی پر
اٹھے گا بے کفن کب یہ جنازا ہم بھی دیکھیں گے

تاجِ زر جبیں پر ہوتا ہے، یہ نئی بات ہے۔

آنکل کے میداں میں دو رُخی کے خانے سے
کام چل نہیں سکتا اب کسی بہانے سے

''دو رخی کا خانہ'' مفہوم سے بے نیاز ہے۔

صدیوں سے ہر ظلم مٹاتے آئے ہیں اور آج کے دن بھی
جیسے ہم چاہیں گے ساتھی ویسے گزارا ہو کے رہے گا

بے شمار اغلاط و اسقام میں سے چند معائب کا یہ سرسری جائزہ تھا جو اِس سے اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ زبان و بیان کی صحت و خوبی دراصل غزل کے حُسن اور اِس کے اثر کی ضامن ہے، اس سے کتنی بے نیازی برتی گئی ہے۔

(ماہنامہ ''نیا دور'' لکھنؤ، اگست ۱۹۵۸ء، شرا و نثر: ۱۸۸۰ء، ص ۲۷ تا ۳۶)

□□□

نوٹ: یہ مضمون ڈاکٹر محمد اطہر مسعود خاں (رام پور) کی وساطت سے حاصل ہوا ہے۔ راقم شکر گزار ہے۔

○

غدر اور ادب پر اُس کے اثرات

مختلف واقعات و حادثات کے بعد ۱۸۵۷ء تک ہندستان میں انگریزوں کے قدم جم چکے تھے۔ بہادر شاہ کی حکومت کے لیے قلعے کی چہار دیواری بھی ضرورت سے زیادہ سمجھی جاتی تھی، بس ایک وقار تھا جس کو لوگ ورثے میں ملے ہوئے سرمایے کی طرح سینے سے لگائے ہوئے تھے۔ بادشاہت کا جو نیم مذہبی تصور صدیوں سے محفوظ چلا آرہا تھا ہالۂ نور بنا ہوا افسرِ شاہی کے گرد نور افگن تھا۔ انگریزی حکومت کو نوشتۂ تقدیر سمجھ کر گوارا کرلیا گیا تھا۔ بڑے بڑے صاحبانِ علم و ورع انگریزی ملازمت کے اعلا اعزاز سے سرفراز تھے گویا حالات و واقعات کی رفتار شکست و ریخت کے بعد ایک نقطے پر آکر رُک سی گئی تھی۔ پرانے نظام کے ٹوٹنے اور ایک نئے نظام کے آنے سے تہذیبی و سماجی اقدار میں تغیرات لازمی بات تھی۔ درباروں کی وسعتیں ہزاروں پڑھے لکھے افراد کی کفیل تھیں۔ نئے نظام میں علم و ادب کے یہ سہارے جاتے رہے تھے۔ شکست و ریخت کے اس بنیادی عمل سے جہاں معاشرت میں انتشار اور کم سکونی پھیل گئی تھی وہاں طبقۂ شعرا کے ذہن و قلب خاص طور پر آماجگاہِ غم و الم تھے۔ شعر نوازی و علم دوستی کی وہ فضائیں ختم سی ہوگئی تھیں جن میں شاعرانہ سکون و بے نیازی کی نشو و نما ہوتی ہے۔ عالمگیر کے آخری دورِ حکومت میں اضمحلال

حکومت کا آغاز ہوگیا تھا، اس کے جانشینوں کی باہم گریباں گیریوں نے اس کو مکمل کر دیا۔ زندگی کے جو محرکات شاہی وقار و جبروت کے زیرِ سایہ سمٹے سمٹائے رہتے تھے اُبھر کر سامنے آ گئے۔ انتشار و بدنظمی کی دراز دستیوں نے مطمئن و محفوظ طبقے کی سکون سامانیاں بھی چھین لیں۔ دلّی جو کعبۂ امن تھی کچھ دن کے لیے سقہ شاہی نظامِ حکومت کا گہوارہ بن گئی۔ معاشرے کی اس پریشاں حالی نے شعرا کی ذات کس مپرسیوں سے مل کر شاعرانہ محشر طرازیوں کے لیے خاصا سروسامان فراہم کر دیا تھا۔ جن شعرا کا انتقال غدر سے قبل ہو چکا تھا اُن کے یہاں مسدّس شہر آشوب یا متفرق قطعات و مختصر مثنویات کی صورت میں اس کی ترجمانیاں ملتی ہیں۔

گویا غدر سے پہلے بھی معاشرتی و ذہنی پریشانیوں کے بیان کا ایک مختصر سا ذخیرہ جمع ہوگیا تھا لیکن یہ ضرور ہے کہ اِس کی کوئی خاص حیثیت نہیں تھی۔ اُس دور میں زندگی اور وسائلِ زندگی کی تقسیم کچھ اِس طرح سے تھی کہ شخصیت اور ذہانت مختلف خانوں میں تقسیم ہو کر رہ گئی تھی۔ عوام ہمیشہ سے ایک معیارِ زندگی کے عادی تھے۔ بادشاہت کے بدلنے یا نظامِ حکومت کے بدلنے سے اِن کو کچھ زیادہ سروکار نہیں ہوتا تھا۔ البتہ شعرا کا طبقہ اس سے براہِ راست متاثر ہوتا تھا۔ لیکن اس کی ذہانت وقوتِ فکر ایک مخصوص دروں بینی و عشق کوشی کے عناصر سے کھیلتی رہتی تھی۔ اس کی تخلیق اور نشوونما ہی اِن فضاؤں میں ہوتی تھی البتہ شکم سیری و تن پوشی کے نقطے پر آ کر وہ محوِ اضطراب ہو جاتا تھا کیوں کہ زمانہ ساتھ نہیں دیتا تھا لیکن ذہنی نشوونما کے بنیادی اثرات جلد ہی پھر تصوّرات کی دنیا میں محوِ سفر کر دیتے تھے جس سے شعری تخلیقات کے چہرے پر ساری بے سروسامانی کے باوصف عشق و تصوّف کا آب و رنگ نظر آتا تھا یہی وجہ ہے کہ معاشرت کی ساری قیامت سامانیوں کے باوصف اُس دور کے شعری ذخیرے میں اِن نگارشات کی کوئی زیادہ اہمیت و حیثیت نہیں ہے جن میں زندگی کی پریشاں نگاریاں جھلکتی ہیں۔ جیسا کہ اوپر کہا جا چکا ہے کہ ۱۸۵۷ء تک ہندستان میں انگریزی حکومت کے قدم جم چکے تھے اور لوگ نئے نظام حکومت سے ایک حد تک مانوس ہو کر کاروبارِ زندگی کے پیچ و تاب میں محو ہو گئے تھے۔ ۱۸۵۷ء میں غدر

واقع ہوا اور کچھ دن کے لیے پھر قیامت کی قدِ آدم تصویر نگاہوں کے سامنے آگئی۔ غدر کے دوران اور اُس کے کچھ بعد تک تقصیر وتعزیر کے نام پر جس طرح خانہ ویرانی ہوئی اِس نے عوام کو بے حد متاثر کیا، جن لوگوں نے غدر کے مجاہدوں کے بے تمیزانہ تباہ کاریوں کو بُرا کہا تھا انھوں نے اس ہنگامۂ دار ورسن کو بھی بُرا کہا۔ غدر ایک طوفان تھا جو اٹھا اور ہر طرف چھا گیا۔ پھر اسی نسبت سے اس کا ردِ عمل شروع ہوا۔ شعرا کا طبقہ پہلے ہی کب مطمئن تھا اس ہنگامۂ خوں نے اِس کو اور زیادہ متاثر اور غیر مطمئن کر دیا۔ لیکن جیسا کہ کہا جا چکا ہے کہ شاعرانہ مزاج کی پرداخت میں ہمیشہ سے اِن عناصر کی کارفرمائی غالب رہی ہے جو ماورائے حدودِ نیاز کی بلندیوں پر کمندیں ڈالنا بہتر سمجھتے ہیں اس لیے یہ قیامت سامانی شعلۂ مستعجل کی طرح جلد ہی خیال کی تیز نگاہوں سے اوجھل ہوگئی۔ ہنگامۂ غدر کے بعد بعض چھوٹے چھوٹے دربار مرکزِ کشش بن گئے جہاں کی فضائیں شاعرانہ خیال بافیوں کے لیے کافی ثابت ہوئیں اور پھر شاعری سکر ومحو کے دائرے میں آگئی۔

یہاں پر ایک اور بات بھی پیشِ نظر رکھنا ضروری ہے۔ اُس دور میں ادب کا تصوّر یا اس کے تقاضے اتنے ہمہ گیر اور وسعت طلب نہیں تھے۔ شاعری حاصلِ کُل تھی۔ مختصر نظموں کا وجود صنفی حیثیت سے نہیں تھا۔ مختصر مثنویات یا قطعات اس کمی کو پورا کرتے تھے۔ قصیدے کا بازار سرد پڑ چکا تھا۔ بس ایک غزل تھی جو شمعِ محفل کی طرح ہر طرف روشنی پھیلا رہی تھی۔ غزل اشاروں کی زبان ہے، وہ تاثرات کی جلوہ گاہ ہے۔ یہ وہ انجمن ہے جہاں کھُل کر بات کرنا یا بات کو تفصیل کے ساتھ پیش کرنا بڑا جرم ہے۔ یہاں ہر بات رمز وایما کے پردے میں ہر کہانی پہیلی کے روپ میں اور ہر تفصیل اجمال کے سانچے میں ڈھال کر پیش کی جاتی ہے گویا اس محفل کے بیٹھنے والے زبان پر مہرِ خاموشی لگا لیتے ہیں۔ صرف اشارۂ چشم وابرو سے ساری داستانیں بیان کر دیتے ہیں۔ اس مشقِ کم سخنی کے لیے فکر وخیال کو خون کرنے اور چند قطراتِ اشک میں ساری رنگینیاں پیدا کرنے کے لیے برسوں کاوش کرنا پڑتی ہے۔ ظاہر ہے کہ شاعر کی ساری توجہ اگر اس بات پر مرکوز ہو کہ طویل داستان ایک جملے میں سما جائے تو غدر کی طویل خونی داستان تفصیل وتوضیح کے ساتھ

کس طرح معرضِ بیان میں آسکتی تھی۔

مقصود یہ ہے کہ وہ دور غزل کا تھا۔ غزل میں واقعہ اشارے کا کام دیتا ہے۔ اشارات خاص نہیں ہوتے ہیں۔ وہ تو عمومی طور پر خیال کو ملتے جلتے چند عنوانات کی طرف منتقل کر دیتے ہیں۔ شمع خاموش زندگی کی مرثیہ خوانی کرتی ہے۔ قیس بے سروسامانی کا نمایندہ ہے۔ بجلی حادثات کا نام ہے۔ نشیمن گھر اور قصرِ سلطنت دونوں کا کام دیتا ہے۔ گلستاں پر بجلی گرنا معمولی گھر کی تباہی سے لے کر ایک وسیع سلطنت کی تباہی کو ایک رنگ، ایک انداز سے ایک وقت میں بیان کر دیتا ہے۔ اس طرح خاص خاص واقعات و حادثات جن کو اگر تفصیل سے بیان کیا جائے تو آنکھیں اشک خوں سے لبریز ہو جائیں۔ غزل کے عام اشارات کے حجابات میں اس طرح بیان ہوتے ہیں کہ حقیقی واقعات کی تیز روشنی صرف چند جھلکیاں دکھا پاتی ہے۔ اس دور کے صدہا اشعار ایسے ملتے ہیں جن میں اتنی غم زدگی محسوس ہوتی ہے کہ پڑھتے پڑھتے سانس رُک سی جاتی ہے اور بے اختیار محسوس ہوتا ہے کہ یہ کسی خون شدہ تمنا کا بیان ہے یا کسی اہم داستانِ غم کی ترجمانی ہے اور یقیناً یہ شعر کہتے وقت شاعر کا دامن اشک خوں سے دامن گلزار بن گیا ہوگا۔ لیکن اس کے آگے رمز و ایما کا دھندلکا چھایا ہوتا ہے جس کے سرمگیں حجابات حدِ نظر کا کام دیتے ہیں اور ہم اس کی تعبیر سے مایوس ہو کر صرف بیانِ غم کی دل دوز کیفیات میں ڈوب جاتے ہیں۔ اس طرح یہ بات واضح ہے کہ اُس دور کے شعرا نے غدر سے متاثر ہو کر جو کچھ کہا وہ اشارات و کنایات کے پردے میں دور کا جلوہ بن کر رہ گیا۔ نیز اتنا کم کہا کہ شاعری پر اس کا تحریکاتی اثر نہیں پڑا صرف کچھ دنوں کے لیے اشک خوں کی رنگینیاں بڑھ گئیں۔

آج کی دنیا ہمارے سامنے ہے۔ زندگی اور حادثات جن کا ازل سے چولی دامن کا ساتھ ہے، بڑھ کر ساری کائنات پر چھا گئے ہیں۔ زمیں کی طنابیں کھنچ گئی ہیں جس سے دور کی بات قریب کی آواز معلوم ہوتی ہے۔ سیاسی شعور، تہذیبی ارتقا، جمہوری تصوّرات اور معاشی و اقتصادی مسائل نے حاکم و محکوم طبقے کو اتنا قریب کر دیا ہے کہ ہر قدم پر تعاون و تصادم دونوں کا احتمال رہتا ہے۔ آج ہر قومی و ملکی مسئلہ صرف چند افراد کی دل چسپی کا

سوال نہیں ہے، عوام اس سے براہِ راست متاثر ہوتے ہیں اور یہ تاثر اگر قوی ہو تو حاکم طبقے کو بار بار قیمت ادا کرنی پڑتی ہے لیکن غدر کا دور اس سے سراسر مختلف تھا۔ اُس زمانے میں آج کی طرح ملکی و سیاسی مسائل ہر محفل کا موضوعِ سخن نہیں تھے۔ سیاسی شعور محوِ خواب تھا۔ مغل حکومت کے اضمحلال سے گو بہت سے معاشی و تہذیبی مسائل پیدا ہو گئے تھے لیکن ان سے نپٹنا طبقۂ اعلا کا کام تھا۔ عوام اس کاروبارِ جہاں داری سے قریب نہیں تھے، اس لیے بڑے بڑے حادثات جو حکومتوں کو تہ و بالا کر دیتے تھے، عوام کو اُن سے کچھ زیادہ دل چسپی نہیں ہوتی تھی۔ آج اگر ایک صوبے میں انتخابات ہوتے ہیں تو ہر شخص یہ سوچتا ہے کہ کون سی جماعت برسرِ اقتدار ہوگی۔ وزارت تو بڑی چیز ہے، لوگ میونسپلٹی کے سوال پر متفکر نظر آتے ہیں لیکن اُس زمانے میں زندگی کچھ اس طرح خانوں میں بٹی ہوئی تھی کہ ایک کو دوسرے کی خبر نہیں ہوتی تھی۔ عوام کو اس بات سے کوئی خاص دل چسپی نہیں تھی کہ کون سا بادشاہ بدل رہا ہے، کون سا وزیرِ اعظم برسرِ اقتدار ہے اور کس صوبے کی گورنری کس کو ملی ہے۔ طبقۂ اعلا میں وزیر و بادشاہ کوئی ہوتا ان کے لیے وہی کوہ کنی کارِ منصبی تھا، وہی جوے شیر لانا اور انجام کار سر پٹک کر جان دے دینا۔ ہاں جب دو خاندانوں اور دو حریفوں کے مفاد ٹکراتے تھے اُس وقت حقِ نمک ادا کرنے کے لیے خاندانی وفادار تلاش کیے جاتے تھے۔ جو لوگ دربار کی ایک جھلک سے زندگی بھر محروم رہتے تھے حاکمِ وقت کے مصلحتاً مخاطب کر لینے پر ہی جان نثار کر دینا سعادت اور وسیلۂ نجات سمجھتے تھے۔

مقصود یہ ہے کہ عوام اس دور میں ملکی و قومی مسائل سے بالعموم بے نیاز اور اس زندگی سے بہت دور تھے۔ مغلیہ حکومت سے ان کو ہمدردی اس بنا پر تھی کہ بادشاہ خدا کا سایہ اور اس کا نائب ہوتا ہے، بادشاہی احکام ماننا فرض بجا لانا ہے۔ شعرا، مورخین، درباری علما اور دوسرے اربابِ تعلّق نے صدیوں سے ذہنوں میں ان روایتوں کے نقوش مرتسم کر رکھے تھے۔ اِن روایتی معتقدات کی جڑیں اتنی گہری تھیں کہ وہ ہر لحہ اُس آواز پر لبیک کہنے کے لیے تیّار رہتے تھے جو بادشاہ کی وفاداری میں بلند کی گئی ہو۔ غدر سے پہلے انگریزی حکومت کے قدم جم چکے تھے اور شاہ ظفر کی فرماں روائی کے لیے قلعے کی چہار

دیواری کافی سمجھی گئی تھی۔ لیکن عوام میں بیداری کی کوئی ایسی لہر نہیں پیدا ہوئی کہ وہ اِس داستانِ غزل و نصب پر سر دُھنتے۔

غدر کا دوسرا رُخ وہ جدوجہد تھی جس میں فوج کے واسطے سے بہت سے سرفروش و وطن دوست شامل ہو گئے تھے لیکن اگر بہ نظرِ غائر مطالعہ کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ دوسرے درجے کے جاں بازوں کو چھوڑ کر طبقۂ اعلا کے جو لوگ اس جدوجہد میں شامل ہوئے وہ تھے جن کو انگریزوں سے اس لیے نفرت تھی کہ ان کی بدولت وہ تخت و تاج سے محروم ہو گئے تھے۔ بہت سے مسلمان جید عالم اور اہلِ باطن بھی اس تحریک میں شریک تھے۔ اِن لوگوں کی شرکت کا سبب دو چیزیں تھیں، ایک تو وہ سمجھتے تھے کہ انگریز مغربی تعلیم و تہذیب کے پُرفریب راستوں سے عیسائیت اور لادینیت کی تبلیغ کر رہے ہیں، انگریزی پڑھنے کو جو ایک زمانے میں نہایت سختی کے ساتھ منع کیا گیا تھا اس کی تہ میں یہی احساس کام کر رہا تھا۔ دوسری وجہ وہی بادشاہت کا نیم مذہبی تصور تھا۔ ان علماؤں اور بزرگانِ دین کے نفوسِ پاک کے واسطے سے عوام میں بھی ایک حد تک ہمدردی کی تیز لہر دوڑ گئی۔

انگریزوں نے غدر سے پہلے عملی طور پر ہندستان پر اپنی گرفت مضبوط کر لی تھی۔ وہ یکے بعد دیگرے ریاستوں کو ختم کرتے چلے جا رہے تھے لیکن عوام کی طرف سے اس عمل کے خلاف کوئی ردِ عمل ظاہر نہیں ہوا۔ انگریزوں سے پہلے ریاستوں میں بدنظمی بڑھ چکی تھی۔ پیہم آویزشوں نے وسائلِ زندگی کو مفلوج کر دیا تھا۔ انگریز نے اپنے قدم مضبوطی سے جمانے کے لیے بدامنی، بدحالی اور معمولی دشواریوں کو ختم کرنے کی کوشش کی اور اس طرح عوام کے دلوں میں ہمدردی کے ہلکے ہلکے نقوش قائم ہو گئے۔ عام لوگ اعلا سیاسی شعور سے ناآشنا تھے اِس لیے معمولی دکھوں کا علاج بڑا کام معلوم ہوا اور ایک غیر قوم سے ہمدردی پیدا ہونے لگی۔ اِس کا سب سے بڑا مظاہرہ اُس وقت ہوا جب سلطان ٹیپو کی شہادت ہوئی کہ ہندستان کے کسی گوشے سے ردِ عمل کی تحریک نہیں اُٹھی حالاں کہ وہ وقت جگر خون کر لینے کا تھا۔ ہندستان کے عوام کو اگر حکومت سے قریبی تعلق ہوتا تو شاید انگریز اس سرزمین پر ابتدا ہیں اثرات قائم نہیں کر سکتے تھے۔ عوام و خواص کے اس دور کے رشتے

نے ہمیشہ یہ خلا رکھا تھا کہ عوام کو کبھی حکومتوں یا طبقات کے تغیّر سے دل چسپی نہیں رہی۔

دہلی کے جن مشہور شعرا نے غدر کی خون آشامیاں اپنی آنکھوں سے دیکھیں اُن میں غالبؔ، شیفتہ، حالیؔ، داغؔ اور آزادؔ وغیرہ تھے۔ مومنؔ کا ۱۸۵۱ء میں انتقال ہو چکا، اِس لیے اُن کے یہاں مابعد غدر کے اثرات کا کیا سوال۔ غالبؔ نے غدر دیکھا ہی نہیں، اس سے براہِ راست متاثر بھی ہوئے تھے لیکن آپ غالبؔ کا کلیاتِ فارسی و اردو دیکھ جائیے ایک اردو قطعے کے سوا ایسا کوئی حصّہ نہیں ملے گا جس میں انگریزوں کو بُرا کہا گیا ہو اور غدر کے جاں باز قومی مجاہدین کی قومی تحریک کی داد دی گئی ہو۔ اِس کے برخلاف اُنھوں نے جگہ جگہ اِس لوٹ مار کے خلاف اظہارِ غیظ و غضب کیا ہے جس میں انگریزوں کو پیوندِ خاک ہونا پڑا۔ اردو قطعات میں جگہ جگہ اِس کا بیان ملتا ہے۔ غدر کی ناکامی سے اِن کو یہ ملال نہیں تھا کہ ایک قومی تحریک ناکام ہو گئی۔ ملال اِس بات کا تھا کہ دلّی کے گلی کوچے وہ نہیں رہے اور اہلِ دول کے ایوان ویران ہو گئے جو اہلِ علم کی پناہ گاہ تھے اور سب سے بڑھ کر یہ کہ ان کی پنشن پر اثر پڑا۔ اِن کے فارسی قصیدے دیکھیے، انگریز حکام کی بھی اتنی ہی تعریف کی ہے جتنی بہادر شاہ کی۔ وجہ وہی ہے کہ اِس دور میں مجموعی طور پر اِس کو قومی تحریک نہیں سمجھا گیا اور اگر مولوی فضلِ حق جیسے علما جو دیگر وجوہ کی بنا پر اِس میں شریک ہوئے (جن کا ذکر اوپر آ چکا ہے) شاملِ دار و گیر نہ ہوتے تو اس کو اتنی بھی مقبولیت حاصل نہ ہوتی۔

حالیؔ نے مسدّس میں قوم کے حال پر آنسو بہائے ہیں۔ مسدّس غدر کے بعد لکھا گیا ہے۔ اس مسدّس میں جس کو سر سیّد نے اپنی نجات کا وسیلہ بنایا تھا، ملکی ترقیوں پر بڑے پُرخلوص طریقے سے اظہارِ مسرّت کیا گیا ہے حالاں کہ اگر غدر اوّلین قومی تحریکِ آزادی ہوتی اور اِس کا عوام سے براہِ راست تعلّق ہوتا تو حالیؔ جو اپنے معاصرین میں بڑے حساس تھے اور نئے تصوّرات پر گہری نظر رکھتے تھے اور جن کا دل ملکی و قومی ہمدردی سے لبریز تھا، اِس حکومتِ استبدادی پر اظہارِ مسرّت کبھی نہیں کرتے۔ مسدّس کا ایک اقتباس ملاحظہ ہو:

حکومت نے آزادیاں تم کو دی ہیں ترقّی کی راہیں سراسر کھلی ہیں

صدائیں یہ ہر سمت سے آ رہی ہیں — کہ راجہ سے پرجا تلک سب سکھی ہیں
تسلّط ہے ملکوں میں امن و اماں کا
نہیں بند رستہ کسی کارواں کا

کھلی ہیں سفر اور تجارت کی راہیں — نہیں بند صنعت کی حرفت کی رہیں
جو روشن ہیں تحصیلِ حکمت کی رہیں — تو ہموار ہیں کسبِ دولت کی راہیں
نہ گھر میں غنیم اور دشمن کا کھٹکا
نہ باہر ہے قزاق و رہزن کا کھٹکا

مہینوں کے کٹتے ہیں رستے پلوں میں — گھروں سے سوا چین ہے منزلوں میں
ہر اک گوشہ گلزار ہے جنگلوں میں — شب و روز ہے ایمنی قافلوں میں
سفر جو کبھی تھا نمونہ سَقَر کا
وسیلہ ہے وہ اب سراسر ظفر کا

پہنچتی ہیں ملکوں سے دم دم کی خبریں — چلی آتی ہیں شادی و غم کی خبریں
عیاں ہیں ہر اک بزِ اعظم کی خبریں — کھلی ہیں زمانے پہ عالم کی خبریں
نہیں واقعہ کوئی پنہاں کہیں کا
ہے آئینہ احوال روئے زمیں کا

داغؔ کا مشہور مرثیہ ''دلّی'' دیکھیے، اس میں غدر کی تحریکِ آزادی کو قومی تحریک سمجھنے اور مجاہدین کے جاں بازانہ کارناموں کی داد دینے کے بجائے اس بات پر اظہارِ نفرت کیا ہے کہ پوربیوں نے دلّی جیسی مقدّس سرزمین میں آکر طوفان مچا دیا ہے اور اس میں انھوں نے اس قدر غلو سے کام لیا کہ طعن و تشنیع سے آگے بڑھ کر مردود و ملعون کہنے سے بھی دریغ نہیں کیا۔ لیکن یہ ان کی خطا نہیں تھی، یہ تو اس تحریک کی خامی تھی جس کا کوئی واضح لائحۂ عمل نہیں تھا اور جس کا قائد ایسا اسّی سالہ بوڑھا شخص تھا جس کی ساری عمر امید بافی میں گزری تھی۔ داغؔ جب پوربیوں کو ملعون کہتے ہیں تو بہ ظاہر وہ بچّوں اور بوڑھوں کے بے تمیزانہ

قتل کا ماتم کرتے ہیں۔ لیکن دراصل وہ اس بات کو بُرا سمجھتے تھے کہ پُرسکون زندگی میں بے شعوروں نے خواہ مخواہ ایک الجھن پیدا کر دی۔ اُن کی اِس نظم کے بعض شعر دیکھیے:

زباں سے کہتے ہوئے دین دین آئے لعین　　جو گنگا دین تھا کوئی تو کوئی ماتا دین
وہ جانتے ہی نہ تھے چیز کیا ہے دین متین　　کیے ہیں قتل زن و بچہ کیسے کیسے حسین
روا نہ تھا کسی مذہب میں جو وہ کام کیا
غرض وہ کام کیا کام ہی تمام کیا

اور:

بلا میں آئی رعیت غضب میں شہر آیا　　یہ پُربیے نہیں آئے خدا کا قہر آیا

اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ غدر کوئی شعوری تحریک نہیں تھی اور نہ اس کے وہ اثرات ادب پر پڑے جن کی ہم آج کے حالات کے اعتبار سے آج کے زمانے میں توقع کرتے ہیں۔ اگر تاریخی نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو معلوم ہوگا کہ نظم میں اصل انقلاب حالیؔ و آزادؔ کی اس تحریک سے ہوا جو ۱۸۷۴ء میں نظمیہ مشاعرے کی صورت میں چلائی گئی تھی۔ حالیؔ کا مقدّمہ دیکھیے آپ کو محسوس ہوگا کہ حالیؔ کو شعوری طور پر اِس کا احساس تھا کہ غزل سب کچھ نہیں ہے۔ زندگی کی بدلتی ہوئی قدروں کے تحت اِس میں بنیادی تبدیلیاں ہونا چاہئیں اور اِس اعتبار سے اِن کی یہ نظمیہ تحریک ادب میں انقلاب لانے کی شعوری کوشش تھی۔ یہی حال آزاد کا ہے، نیرنگِ خیال کا دیباچہ پڑھیے جس میں آزادؔ نے نہایت حسرت کے ساتھ ماتم کیا ہے کہ نئے خیالات انگریزی کتابوں میں بند پڑے ہیں، اُن کو اردو میں منتقل کرنا چاہیے۔ آبِ حیات کے دیباچے میں بھی اردو شاعری کی تنگ دامانی کا ماتم کیا گیا ہے۔ حالیؔ اور آزادؔ کی یہ تحریک اصل میں بنیادی انقلاب کا باعث ہوئی۔ یہیں سے ادب میں تنوّع اور رنگارنگی کے دھارے بہے اور وہ لوگ جو زندگی بھر اشاروں کنایوں میں باتیں کرتے رہے تھے، تفصیل و توضیح کے میدان میں آ کھڑے ہوئے۔

جدید اردو نثر کا آغاز فورٹ ولیم کالج سے ہوا۔ یہ کالج صرف اردو دوستی یا ملکی تعمیر و ترقی کے نقطۂ نظر سے نہیں کھولا گیا تھا۔ دوسرے مصالح جہاں داری کے ساتھ ساتھ یہ

مصلحت بھی شامل کار تھی کہ حاکم طبقے کے جو افراد یہاں مصروف وفاداری ہوں اِن کو یہاں کی زبان، رسم و رواج، ذہنیت اور قومی مزاج سے اتنا روشناس کرادیا جائے کہ کاروبارِ جہاں گیری میں دقت نہ ہو۔ یہ بنیادی باتیں استحکامِ حکومت کی جان تھیں۔ غدر سے پہلے انگریز قدم جما چکا تھا۔ غدر ہوتا یا نہ ہوتا یہ حالات ضرور رونما ہوتے۔ جو لوگ یہ کہتے ہیں کہ اردو نثر کی جدید اساس غدر کی مرہون ہے وہ شاید تاریخی نقطۂ نظر سے ان مصالح ومحرکات پر نظر نہیں ڈالتے ہیں۔ انگریزی حکومت کا قیام واستحکام متقاضی تھا کہ ملکی زبانوں کو ترقی دی جائے۔ یہ کام ہر حالت میں ہوتا۔ اِس میں غدر کے ہونے یا نہ ہونے کا کوئی دخل نہیں ہے۔ میں نے ابھی کہا ہے کہ فورٹ ولیم کالج انگریزی حکومت کی مصلحت اندیشیوں کا مظہر تھا۔ اِس بات کی تصدیق یوں بھی کی جاسکتی ہے کہ فورٹ ولیم کالج ہی وہ اولین گہوارۂ علم تھا جہاں سے اردو ہندی قضیے کی حقیقی بنیاد پڑی۔ اِس کالج کے اس پہلو پر بہت کم توجہ کی گئی ہے لیکن اگر تفصیل کے ساتھ یہاں کی تصنیفات و محرکات وعوامل کا جائزہ لیا جائے تو واضح ہوگا کہ اردو ہندی کا کھلم کھلا تقابل اور تفریق و تنظیم کا آغاز یہیں سے ہوا۔

اِس میں شک نہیں کہ اُس دور کے شعرا کے یہاں زمانے کی مصیبتوں کی داستانیں ملتی ہیں لیکن یہ نہ سمجھنا چاہیے کہ وہ غدر کا مرثیہ ہیں یا اِس تحریک سے متاثر ہو کر لکھی گئی ہیں۔ اصل میں مغل سلطنت کے آغازِ زوال یعنی عالمگیر کے زمانۂ حکومت کے ختم ہوتے ہی ہنگامی حالات پیدا ہو گئے تھے۔ شعرا درباروں کی پرورش سے محروم ہونا شروع ہو گئے تھے۔ دہلی جو کعبۂ امن وامان تھی، مصیبت کا گہوارہ بن چکی تھی۔ شعرا و اہلِ علم بے سروسامانی سے روشناس ہوتے جارہے تھے۔ جتنا جتنا وقت گزرتا گیا مصیبتیں بڑھتی گئیں، درباروں کی رونقیں کم ہوتی گئیں، قصیدے کا بازار سرد ہوتا گیا اِس لیے شعرا کی مرثیہ خوانی امرِ لازم ہو کر رہ گئی۔ اس دور کے شعرا کے یہاں جو تلخ نوائی ہے وہ دراصل دربار کی بے رونقی اور اپنی بے سکونی کا مرثیہ ہے۔ آج زندگی ہزاروں تفصیلات کے ساتھ دعوتِ نظر دیتی ہوئی نظر آتی ہے لیکن اُس دور میں اِس کا دائرۂ رقص محدود تھا۔ عوام وخواص کے دائرہ ہائے

زندگی علاحدہ علاحدہ تھے۔ شاعر عوام میں سے ہونے کے باوصف درباداری اور ملازمتِ امرا کے باعث دائرۂ خاص کے افراد ہو کے رہ گئے تھے اور چوں کہ دونوں راستے علاحدہ علاحدہ تھے اِس لیے جب اِن میں سے کوئی بھی زندگی کی شکایت کرتا تھا تو وہ عام زندگی کی شکایت نہیں ہوتی تھی۔ اِس خاص معیارِ زندگی کے مجروح ہونے کا مرثیہ ہوتا تھا۔

قاعدہ ہے کہ جب شکایت کا آغاز کیا جاتا ہے تو خواہ اصل شکایت کچھ ہو فریاد کی لے بلند ہو کر گرد و پیش کی بہت سی چیزوں کو لپیٹ میں لے لیتی ہے۔ اِس کا یہ مطلب نہیں ہے کہ شاعر اُس دور میں اتنے کم نظر تھے کہ اُنھیں زندگی کی مصیبتوں کا احساس نہیں تھا۔ نہیں، وہ بڑے صاحبِ نظر تھے لیکن اِس کو کیا کہا جائے کہ اُس دور میں زندگی کے معیار مختلف تھے۔ سوداؔ جب امرا کی مذمت کرتے ہیں تو اِس کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ امرا جوہرِ قدردانی سے محروم ہو کر رہ گئے ہیں۔ شکایت کا آغاز اِس نقطے سے ہوتا تھا لیکن آگے بڑھ کر بعض دوسرے شکوہ ہائے محرومی بھی شاملِ داستان ہو جاتے تھے جس سے زندگی پر محیط مصیبتوں کی نہایت دلدوز تصویر سامنے رقص کرنے لگتی تھی۔

غرض یہ ہے کہ معاشرتی و اقتصادی پریشانیوں کا احساس غدر سے بہت پہلے شعرا کو ہو چکا تھا اور انھوں نے اِس کو بیان بھی کیا ہے۔ سوداؔ کا یہ قطعہ دیکھیے جو غدر سے بہت پہلے کہا گیا ہے:

باغِ دلی میں جو اک روز ہوا میرا گزر — نہ وہ گل ہی نظر آیا نہ وہ گلشن نہ بہار
نخل بے بار پڑے سوکھی پڑی ہیں روشیں — خاک اُڑتی ہے ہر اک طرف پڑے ہیں خس وخار
مسکراتا تھا جہاں غنچہ و گل ہنستا تھا — اشک شبنم کے بھی قطرے کا نہیں واں گزار
جس جگہ جلوہ نما رہتے تھے سرو و شمشاد — مُشت پر قمری کے اس جا نظر آئے اک بار
دیکھتا کیا ہوں مگر سوکھی سی اک شاخ اوپر — عندلیب ایک ہے بے بال و پر و دل افگار
بہ دم سرد و بہ صد حسرت و صد سوز جگر — دیکھ کر سوے چمن کہتی تھی با نالۂ زار

حیف در چشم زدن صحبت یار آخر شد
روے گل سیر ندیدیم و بہار آخر شد

لیکن یہ بیانِ غم اور داستانِ بربادی اِس بات سے متعلق نہیں ہے کہ عوام مصیبت زدہ ہیں۔ اِس کی روح یہ ہے کہ مغل سلطنت اُجڑنے سے دہلی اُجڑ گئی۔ یہ درحقیقت سلطنت کا مرثیہ ہے، اُس سلطنت کا جو شعرا کی مربّی و شفیق و سرپرست تھی۔ مومن کا انتقال غدر سے پہلے ہو چکا تھا، ان کی یہ نظم دیکھیے:

کوئی اس دور میں جیے کیونکر ملک الموت ہے ہر ایک بشر
افواہوں کے شور سے دیکھو چونک پڑتا ہے فتنۂ محشر
آئینہ نے بھی اس زمانے میں تیغ کے سے نکالے ہیں جوہر
امیروں کو پائے بندیِ عدل نہ رعایا مطیع و فرماں بر
اس کا ہو رستمِ زماں کا خطاب جو کرے قتل نر و سالہ پسر
چمن آرا کو رسمِ پیدائش اک جا نہ ہے بہرِ قطعِ شجر
آب و تاں کے لیے گرد رکھیں رستمانِ زمانہ تیغ و سپر
کام آئے نہ نغمۂ شیریں طوطیوں کو ہے حسرتِ شکر
سروران سپہر مرتبہ ہیں بس کہ جاہل نواز دوں پرور
واعظوں کی زباں پہ آتا ہے برملا شکوۂ قضا و قدر
پھلے پھولے ہیں بے خرد کیا دور بید مجنوں بھی گر لے آئے ثمر
سختی و کاہلی کی دولت سے دامنِ کوہ میں ہیں لعل و گہر
قدردانی کا نام ہی نہ رہا چشمِ حیواں ہوئے ہیں نام آور
اک امیرِ سخن شناس شعر خاص نہیں لاکھ ہیں شاعر ثنا گستر
اب بسایا وہ گوشۂ ہیرزہ سرائے بس کہاں تک یہ ناکشودہ سحر
ہجو گوئی نہیں ہمارا کام
ایسی باتوں سے خامشی بہتر

نظم کی اصل روح یہی ہے کہ امرا دوں پرور اور جاہل نواز ہو گئے ہیں، بے خرد پھولتے پھلتے ہیں۔ شاعر ثنا گستر لاکھ ہیں امیرِ سخن شناس کوئی نہیں۔ گویا یہ نظم مرثیہ ہے ان حالات

کا جن سے شاعر کی تہذیبی دنیا اور آوازِ شاعرانہ کو ٹھیس پہنچتی ہے۔ مومنؔ نے ایک مثنوی ''جہاد'' بھی لکھی ہے جو سچے جوشِ دل کی عکاس ہے۔ لیکن وہ نشہ قومی نہیں خالص مذہبی تھا۔ مومنؔ معتقدات کے اعتبار سے جتنے کٹّر تھے اس سے سب واقف ہیں۔ ان کا مشہور قطع ہے:

لے نام آرزو کا تو دل کو نکال لیں
مومنؔ نہ ہوں جو ربط رکھیں بدعتی سے ہم

سیّد احمد شہید کی تحریک اور مذہبی جوش کا یہ اثر تھا کہ انھوں نے یہ مثنوی لکھی۔ اگر اس دور میں وہ تحریکِ جہاد نہ ہوتی تو شاید مومنؔ کی یہ مثنوی منصۂ شہود پر نہ آتی۔

غدر سے پہلے دلّی پر نہ معلوم کتنی بار غدر جیسی تباہی آچکی تھی۔ مرہٹے، احمد شاہ، غلام قادر روہیلہ اور ایسے ہی بہت سے طوفانِ جبر اپنا سایہ ڈال چکے تھے۔ مغل بادشاہ اور بیگمات پر جو زہرہ گداز مصیبتیں پڑیں تاریخ ان کی شاہد ہے لیکن شاعری میں ان کا براہِ راست اثر مفقود ہے۔ شاکر ناجی سے لے کر میرؔ تک ہر شاعر کے یہاں ایسے بہت سے اشعار ملیں گے جس میں ان طوفانوں پر نوحہ گری کی گئی ہے، لیکن وہ بیانِ غم اس قدر وقتی اور غیر موثّر ہوتا تھا کہ چند ہی لمحوں کے بعد شاعر دوسرے جاندار جذبات کی ترجمانی میں غرق نظر آتا تھا۔ پھر یہ باتیں خواب کی باتیں معلوم ہوتی تھیں۔ میرؔ کے یہاں ایسے بہت سے شعر ہیں:

دلّی میں آج بھیک بھی ملتی نہیں انھیں　　　تھا کل تلک دماغ جنھیں تخت و تاج کا

اب خرابہ ہوا جہاں آباد　　　ورنہ یاں ہر قدم پہ اک گھر تھا

ابدالی اور مرہٹوں کی شورش کے زمانے میں انھوں نے بہت سے حادثے اپنی آنکھوں سے دیکھے۔ ایک دنیا مٹ رہی تھی۔ میرؔ کو اس کا بڑا غم ہے لیکن اس سے بڑا غم یہ ہے کہ ان کو دَر دَر ٹھوکریں کھانا پڑیں۔ ان کو یکے بعد دیگرے متعدّد امرا کی ملازمتیں کرنا پڑیں۔ انھوں نے شدّت سے محسوس کیا کہ ایک تہذیبی دنیا رو بہ خاک ہو رہی ہے۔ وہ دورِ

شعرا پرور تباہ ہو رہا ہے۔ پرورش کرنے والے دربار بے رونق ہوتے جا رہے ہیں۔ وہ دلّی جو وطنِ عزیز تھی، تباہ ہو رہی ہے جس کے باعث لکھنؤ کا رُخ کرنا پڑ رہا ہے۔ غرض یہ تصوّرات ان کو بار بار اس اظہار پر مجبور کر دیتے تھے۔ یہ اظہار سوداؔ اور مومنؔ کی طرح خاص تہذیب و خاص مشکلات کا ہے۔ میرؔ کے دور میں بہت سے وہ شاعر بھی تھے جن کو ان مصائب سے خود دوچار نہیں ہونا پڑا۔ وہ ان ہنگاموں سے دور رہے لیکن اس قومی و تہذیبی تباہی کا مرثیہ بھی ان کے یہاں نہیں ملے گا کیوں کہ وہ خود ان سے براہِ راست متاثر نہیں ہوئے تھے۔

لکھنؤ اسکول کی روایتیں ادب میں ایک خاص درجہ رکھتی ہیں۔ لکھنؤ کے برسرِ اقتدار طبقے کے متعدّد افراد نے انگریزوں کے خلاف جنگ میں حصّہ لیا، لیکن آپ حیرت کریں گے کہ جو لکھنؤ کے مشہور اور صاحبِ فکر شعرا ہیں، حد یہ ہے کہ انیسؔ، آتشؔ کے یہاں بھی اس ''قومی جدوجہد'' کے متعلق کچھ نہیں ملتا۔ اس کی وجہ یہی ہے کہ لکھنؤ کی زندگی دلّی کے مقابلے میں عیش و عشرت سے معمور تھی۔ وہاں کے گلی کوچوں میں راش و رنگ کی آوازیں سنائی دیتی تھیں۔ ہر گلی چوک پر معطر کوچے کا شبہ ہوتا تھا۔ ہر شخص چھیل چھبیلا بنا ہوا تھا۔ غرض زندگی میں جتنی مصنوعی باتیں، جتنے غیر فطری انداز اور جتنا غیر حقیقی رنگ ہو سکتا تھا وہ سب تھا۔ گفتگو، محاورات، اندازِ نشست و برخاست، شاعری، سپہ گری، غرض ہر چیز تصنّع کے بارِ گراں میں دبی ہوئی تھی۔ دہلی کے مقابلے میں انفرادیت کا احساس وہاں کے مقابلے میں لباس کی کتر بیونت محض ضد میں محاورات کے اینچ پینچ بیگماتی تلفظ یہ سب انفرادیت پسندی کے کرشمے تھے۔ گویا اُس دور کی زندگی اور تہذیب اس زمین کے بجائے کسی دوسری دنیا سے اُتر آئی تھی اور چوں کہ یہ زندگی دلّی کی تباہ حال زندگی سے یکسر مختلف تھی، اس لیے ساری جنگِ آزادی اور معرکۂ خوں کے باوصف اس دبستان کے درجۂ اوّل کے شعرا کے اوراق بیانِ غم سے نا آشنا رہے۔ یہ لکھنؤ کا قصور نہیں تھا بل کہ جیسا اوپر کہا جا چکا ہے، اس دور میں زندگی کچھ اس طرح تقسیم تھی کہ ایک بات کا اثر دوسرے پر پڑتا ہی نہ تھا۔

منّیر مرحوم کو مولانا فضلِ حق خیر آبادی کے ساتھ انڈمان جانا پڑا۔ انھوں نے اس قید کے دوران میں بڑے شاندار قصیدے لکھے ہیں۔ لیکن آپ سارے قصیدے پڑھ جایئے، مرکزی نقطۂ نظر یہ معلوم ہوگا کہ منّیر کو اس کا غم نہیں ہے کہ جنگِ آزادی ناکام ہوگئی، غم اپنے قید ہونے کا ہے اور اس کا مزید ثبوت یہ ہے کہ انھوں نے اس قید سے پہلے اس سلسلے میں کوئی بات نہیں کہی۔

ہاں غدر کی ہنگامہ آفریں تحریک سے عام لوگوں کی توجہ ان معاشی و اقتصادی اور سماجی و تہذیبی مسائل کی طرف ضرور مبذول ہوئی جن پر اس سے پہلے اس طرح غور نہیں کیا گیا تھا۔ انگریزوں نے ہندستان کے متعلق بہت پہلے سے یہ نظریہ قائم کر رکھا تھا کہ یہ خام مال حاصل کرنے اور تجارتی سامان کی کھپت کی اچھی منڈی ہے، دولت نے حرص کی آنکھوں میں بجلیاں بھر دی تھیں۔ مغل حکومت کے انحطاط کے ساتھ ہی انھوں نے ان خیالات کو عملی جامہ پہنانے کی تیاریاں کرنا شروع کر دیں۔ غدر تک وہ ہندستان کی مقدّس سرزمین پر قدم جما چکے تھے۔ انگریزوں کو اس بات کا پورا یقین ہوگیا تھا کہ اب اس سرزمین سے قدم ہٹانے کا کوئی سوال نہیں ہے۔ انھوں نے پورے اعتماد کے ساتھ معاشی و اقتصادی زنجیروں کو کسنا شروع کیا۔ سیاسی اور سماجی اعتبار سے انگریزی نظامِ حکومت ہندستان پر چھا چکا تھا۔ ایک نئے نظام سے کسی ملک میں جو مسائلِ محکومتی پیدا ہوسکتے ہیں ان کا آغاز لازمی بات تھی۔

البتہ یہ ضرور کہا جاسکتا ہے کہ غدر ہندستان کی تاریخِ محکومی میں وہ نقطۂ آغاز ثابت ہوا جہاں سے مختلف مسائل کی ہلکی ہلکی روشنی تیزی کے ساتھ پھیلنا شروع ہوئی جو آگے بڑھ کر طاقت اور تحریکات کی صورت میں ظاہر ہوئی۔ لیکن ادبیات پر اس کا براہِ راست کوئی ایسا اثر نہیں پڑا جس سے ادب میں نیا راستہ، نئے تصوّرات اور نئے زاویہ ہائے نظر پیدا ہوئے ہوں۔ چکبست جب ''ہوم رول'' کے بدلے بہشت بھی لینے سے انکار کر دیتے ہیں تو اس کا مطلب یہی ہوتا ہے کہ غدر نے کوئی واضح انقلابی تصور نہیں پیدا کیا تھا۔ انقلاب کا تو اُس دور میں کوئی واضح تصوّر موجود ہی نہیں تھا۔ ہاں اس کے واسطے بہت سے

ان مسائل کا آغاز ہوا جو اگر غدر واقع نہ ہوتا تو کچھ دیر کے بعد واقع ہوتے۔ سرسیّد، حالیؔ، شبلی، نذیر احمد کی مختلف تصنیفات اِسی طرف رہ نمائی کرتی ہیں۔ سرسیّد نے مختلف ملکی وقومی مسائل پر تفصیل کے ساتھ اظہارِ رائے کیا ہے۔ وہ اپنے دور کے اعتبار سے بعض باتیں مجتہدانہ شان سے کہتے تھے۔ اردو نثر کو جو علمی گراں مائیگی حاصل ہوئی ہے وہ سرسیّد کی نثر کا اوّلین فیض ہے۔ اُنھوں نے مختلف مضامین میں وقت کے بعض مہتم بالشان مسائل کی طرف نہایت حقیقت پسندی کے ساتھ اظہارِ رائے کیا لیکن مرکزی خیال انگریزوں سے وفاداری ہے اور یہ کہ عوام خصوصاً مسلمانوں کی نجات اسی میں ہے کہ وہ ان کو مامور من اللہ سمجھ کر ان کے زیرِ سایہ زندگی بسر کریں۔ یہ سرسیّد وہی تھے جنھوں نے رسالہ اسبابِ بغاوت لکھا تھا اور جنھوں نے ساری قتل سامانی اپنی آنکھوں سے دیکھی تھی۔ اُس دور کے عظیم المرتبت مصنّفین کی نثری تصنیفات پڑھ جایئے، نئے مسائل کا کچھ کچھ احساس ملے گا لیکن کہیں بھی انقلابی تصوّرات یا غدر کے اثر سے کچھ محرکات نہیں ملیں گے۔

کچھ لوگ سوچتے ہیں کہ اگر غدر نہ ہوتا تو یہ معاشی و اقتصادی اور سماجی وتہذیبی محرکات اس طرح کارفرما نہ ہوتے۔ لیکن یہ درست نہیں۔ اس میں شک نہیں کہ غدر نے بعض راستوں کو فکری طور پر مختصر کر کے منزل کو قریب کر دیا۔ لوگ نئے مسائل پر غور کرنے کی شدید ضرورت محسوس کرنے لگے۔ اگر غدر نہ ہوتا تب بھی یہ مسائل پیش ضرور آتے۔ زندگی جتنی آگے بڑھتی ہے اتنے ہی اس کے مظاہر وسیع ہوتے ہیں۔ اسی حساب سے ان کی رنگارنگی اور اثر آفرینی بڑھتی ہے۔ اس بات کو کوئی نہیں مان سکتا کہ کسی قوم کی زندگی طویل مدت تک ایک ہی سطح پر جامد رہے گی۔ دنیا میں ازل سے ارتقا کا سریع الاثر اصول کام کر رہا ہے۔ اس کے زیرِ اثر ہر قوم اور ہر ملک کی سماجی زندگی تبدیل ہوتی رہتی ہے۔ غدر اگر نہ ہوتا تب بھی کچھ دیر میں سہی لیکن بہر طور یہ نئے مسائل ضرور پیدا ہوتے اور ان کے حل کرنے کے سلسلے میں کچھ نہ کچھ ضرور ہوتا۔ غدر سے یہ ہوا کہ ذہنوں میں اور تیزی کے ساتھ نئے مسائل کی بجلیاں کوند گئیں۔

اُس دور کے ادب کا اگر مفصّل جائزہ لیا جائے تو ایسی کچھ نظمیں ملیں گی جن میں

اُس زمانے کے شعرا نے غدر کی تباہی کے متعلق نہایت دردناک انداز میں اظہارِ خیال کیا ہے۔ جناب گوپی چند نارنگ نے اپنے طویل مضمون ''غدر ۱۸۵۷ء اور اردو شعرا'' میں ایسے شعرا کی متفرق نظمیں پیش کی ہیں لیکن ان ساری نظموں کو غور سے پڑھنے کے بعد معلوم ہوتا ہے کہ ان میں صرف اس بات کا ماتم کیا گیا ہے کہ دلّی کی آبادی کو تباہ حالی سے دوچار ہونا پڑا۔ شرفا رو بہ خاک ہوگئے۔ گلی کوچے ویران نظر آتے ہیں۔ تہذیب کی دولت لٹ گئی۔ دلّی سے باہر کیا گزری اور دوسرے شہروں اور وہاں کے رہنے والوں پر کیا بیتی اس کا ذکر نہیں۔ ان نظموں میں شاعروں کی ذہنی دنیا اُجڑتی ہوئی دکھائی دیتی ہے اور اندازہ ہوتا ہے کہ یہ اظہارِ غم اس بات پر مبنی ہے کہ ان کے بہت سے مربّی اور قدردان نذرِ داروگیر ہوگئے۔ بہت سے متعلّقین کو روزِ بد دیکھنا پڑا۔ بہت سے بزرگانِ محترم کا احترام نذرِ ستم بیگانگاں ہوگیا۔ دولتِ عباسیہ کی آخری تباہی پر سعدیؔ کا مرثیہ دیکھیے، یہ مستعصم باللہ کا مرثیہ نہیں ہے۔ مرثیہ ہے بغداد کی اسلامی سلطنت تباہ ہونے کا، لیکن غدر کوئی اس طرح کا تباہ کار حادثہ نہیں تھا۔ اصل حادثہ جس نے ہندستان سے مغل سلطنت کا اقتدار ختم کردیا، غدر سے بہت پہلے واقع ہوچکا تھا۔ یہ محض ایک اضطراری حادثہ تھا۔ جب اصل حادثے پر کسی نے سعدیؔ جیسا مرثیہ نہیں لکھا تو اس پر کیا لکھتا اس طرح غدر کے متعلق منظومات کا ایک مختصر سا سرمایہ موجود ہونے کے باوصف شاعری پر اس کا کوئی فیصلہ کن اثر نہیں پڑا جس سے اس کے رنگ و آہنگ اور سمت و رفتار میں تغیّر رونما ہوتا۔ ان نگارشات کا دائرہ اتنا محدود رہا کہ وہ اپنی زندگی میں دوسروں کو شریک نہیں کرسکیں، پھر یہ بات بھی قابلِ غور ہے کہ ایسی ساری نظمیں جو غدر کے حالات سے متاثر ہوکر لکھی گئیں، ان میں صرف مابعد غدر کی تباہیوں پر خون کے آنسو بہائے گئے ہیں۔ ان ستم ہائے تباہ کار پر نفرین کی گئی ہے جو ظالموں کی دراز دستیوں کی وجہ سے معرضِ اظہار میں آئے۔ یہ انسانی فطرت ہے کہ تباہی و بربادی پر خواہ وہ اپنی ہو یا دوسروں کی آنسو نکل آتے ہیں اور بے ساختہ ظالموں کے لیے دعائے بد نکلتی ہے۔ شعرا نے دہلی میں جس غارت گری کو آنکھوں سے دیکھا اور جس میں ان کے عزیزوں کو بھی موت سے آنکھیں چار کرنا پڑیں،

ان پر دلی رنج والم کے ساتھ اظہارِ ماتم کیا۔ انھوں نے زندگی وموت اور امن وغارت گری کے اس تباہ کار مقابلے پر اس طرح اظہارِ غم کیا جس طرح ایک شخص اپنا گھر لٹنے پر یا قافلے والا ڈاکوؤں کی راہ زنی پر یا باپ اپنے بیٹے کی موت پر سینہ کوبی کرتا ہے اور یہ بالکل فطری بات تھی۔ یہی وجہ ہے کہ غدر کے متعلق منظومات میں ماقبل غدر کی جوش انگریزی یا جہاد غدر کی عظمت یا عوام کو اس جہادِ قومی میں حصہ لینے کی تلقین نہیں کی گئی ہے۔ اس سے اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ شعرا نے اس جہاد کو کس حد تک قومی جہاد سمجھا اور یہ کہ اُس دور میں عوام کے قابلِ ذکر افراد اس کو کس حد تک قومی تحریک سمجھتے تھے۔

یہاں پر ایک اور بات واضح کرنا ضروری ہے کہ جب بھی کوئی نظامِ حکومت ٹوٹتا ہے اور ایک نیا نظامِ حکومت سامنے آتا ہے، شکست وریخت اور تباہی وحادثات اس کے جلو میں ہوتے ہیں۔ ان تباہیوں کی دراز دستیوں سے ذہن بے طرح پریشان ہو جاتے ہیں۔ یہی پریشانی آگے بڑھ کر نئے مسائل وتحریکات کا سنگِ بنیاد بنتی ہے۔ ذہنی تباہیاں، تباہیوں کے مستقل اثرات، نئے نظام سے پیدا شدہ مسائل، نئی قدریں، تہذیبی وسماجی اور معاشی و اقتصادی عوامل سامنے آتے ہیں۔ لیکن یہ منزل کچھ دیر میں آتی ہے۔ آغاز صرف ذہنی پریشانی سے ہوتا ہے۔ غدر سے بہت پہلے اضمحلالِ حکومت کا آغاز ہو چکا تھا۔ جتنی ذہنی پریشانیاں ہو سکتی ہیں وہ سب نازل ہو چکی تھیں۔ غدر تک آتے آتے وہ پریشانیاں نئے مسائل وعوامل کا پیش خیمہ بن چکی تھیں۔ نئے نئے معاشی واقتصادی اور تہذیبی سوالات کی مبہم جھلکیاں نظر آنے لگی تھیں۔ اگر غدر واقع نہ ہوتا تب بھی یہ جھلکیاں قدِ آدم تصویریں بن کر سامنے آتیں۔ وہ ذہنی پریشانیاں اور قومی اضطراب جس سے نئے مسائل کے سوتے پھوٹتے ہیں، غدر سے بہت پہلے پیدا ہو چکا تھا۔ لوگوں نے انگریزی حکومت کو حادثۂ مستقبل سمجھ کر گوارا کر لیا تھا۔ البتہ اس دور کی زندگی سست خرام تھی جو حالات کا لازمی نتیجہ تھا۔ نئے سوالات اس سے زیادہ تیز رو کیسے ہو سکتے تھے۔ غدر سے پہلے کی لکھی ہوئی بہت سی نظموں سے جس کرب اور انتشار ذہنی کا اندازہ ہوتا ہے وہ انھیں حالات کی عکاسی کرتے ہیں، اس لیے یہ کہنا کہ شعرا کے یہاں غدر کے حالات کی ایسی خون آلود ترجمانی ملتی ہے جن سے شاعری

کے انداز ورفتار پر کوئی مستقل اثر پڑا یا اس ہنگامۂ ہوش رُبا کے سبب سے ادبیات میں ایک نیا موڑ یا نئے تصوّرات پیدا ہوئے تاریخی نقطۂ نظر سے درست نہیں ہوسکتا۔

[ماہنامہ ''تحریک'' دہلی، ستمبر ۱۹۵۸ء، جلد:۶، نمبر:۶، صفحہ ۴ تا ۱۱]

بہ صد شکریہ پروفیسر سیّد حسن عبّاس شعبۂ فارسی بنارس ہندو یونی ورسٹی، وارانسی
اور عزیز ابراہیم افسر میرٹھی (سیوال) کا جنھوں نے عکس روانہ کیے

●●●

○

سماجی حقیقت نگاری کا ایک رُخ

دورِ انحطاط میں جس ادب کی تخلیق ہوتی ہے اس کے رنگ و آہنگ اور مزاج میں منفی محرکات کا عمل دخل بڑھ جاتا ہے۔ تقدیر کا غلط تصور، تصوف کے وہ عناصر جن سے قنوطیت کی نشوونما ہوتی ہے، دروں بینی اور غم زدگی کے وہ انداز جن سے قوتِ متخیلہ یاسیت کی غذا حاصل کرتی ہے، ایسے ہی دوسرے عنوانات کی چھاپ کچھ اس طرح لگ جاتی ہے کہ ایک طویل مدّت تک ان کے اثرات سے آزادی حاصل نہیں ہوتی۔ اس دور کا سارا ادب شکست خوردہ ذہنیت اور فراریت آمیز تصوّرات سے اس حد تک معمور ہو جاتا ہے کہ فنکار مستقبل کی تعمیرِ نو کے تصوّرات درکنا مستقبل کی طرف آنکھ اٹھا کر دیکھنا بھی پسند نہیں کرتے ہیں۔ اس دور میں جو ادیب و شاعر زیادہ ذہین ہوتے ہیں وہ ان منفی تصوّرات کو ذاتی ناکامیوں کے سچّے تجربات سے کچھ اس طرح آمیز کر دیتے ہیں کہ ساری نامرادی ذاتی ناکامیوں کا عکس معلوم ہوتی ہے۔ اس طرح ان منفی تصوّرات کا انداز ضرور بدل جاتا ہے لیکن ان کے اثرات میں کوئی تبدیلی نہیں ہوتی۔ میؔر اور ان کے ہم عصر شعرا کا زمانہ انحطاط کا زمانہ تھا۔ اس دور کے بیش تر شعرا کے یہاں ایک خاص قسم کی دروں بینی اور ناکامی کے احساسات پائے جاتے ہیں۔ یہ بات ضرور قابلِ غور ہے کہ اس دور کے بعد پھر کسی دور میں کسی شاعر کو یہ توفیق کیوں نہ ہو سکی کہ وہ ناکامی و نامرادی کے تجربات کو اس

وسعت و تفصیل کے ساتھ پیش کر سکتا نیز یہ کہ اس دور کے بعد پھر کوئی دور ایسا کیوں نہیں آ سکا جس میں اس کثرت کے ساتھ ایسے شعرا جمع ہو سکتے جن کے لہجے ناکامیِ مستقل کے پنہاں اثرات سے مرتعش رہتے۔

دورِ حاضر میں فانیؔ کی شخصیت ضرور ایسی ہے جن کے یہاں زندگی کا ہر تصوّر موت کے سانچے میں ڈھلا ہوا ہے۔ ان کی نظر میں زندگی کا کوئی ایسا پہلو نہیں ہے جو سراپا غم آمیز و غم آفریں نہ ہو لیکن فانیؔ اور میرؔ یا ان کے ہم عصر شعرا میں بڑا فرق ہے۔ فانیؔ کے یہاں جبر و قدر کے تصوّر کی کارفرمائی، کرم ہائے دوستاں کی زہرہ گدازی اور زندگی کے مجبور کر دینے والے محرکات کی کرم فرمائی کا بیان فلسفیانہ انداز سے ملتا ہے۔ فانیؔ زندگی بھر جبرِ دوست اور گردشِ فلک کے شاکی رہے۔ ان کا کمال یہی ہے کہ انھوں نے ان متعیّن باتوں کو وسعت دے کر اپنے جہانِ گفتگو کی تخلیق کی غالبؔ کے اثر سے ان کی ناکامی بھی فلسفیانہ اندازِ بیان کے پردے میں منہ چھپائے ہوئے ہے جس سے ناکامی کی ذاتی اثر آفرینی کے ساتھ ساتھ اس میں سماجی غم زدگی کی جھلکیاں بھی آ گئی ہیں۔ اس طرح فانیؔ کا غم ذاتی اور محدود ہونے کے باوصف سماجی زندگی کے محرکات کا آئینہ دار ہے۔ اسی آئینہ داری کے فیض سے ان کے یہاں عرفانِ غم کی بلندیاں پیدا ہوئی ہیں۔ فانیؔ کا غم ایک حد تک خالص ذاتی تھا، لیکن اس کا زیادہ حصّہ جو ان کے مایوس ذہن کا عطیہ تھا یا ناخنِ غم کی کاوشِ پیہم کا ممنون تھا، دورِ انحطاط کے ان اثرات سے خالی ہے جن کے انعکاسات میرؔ یا ان کے ہم عصروں کے یہاں ملتے ہیں۔ جہاں ناکامی و غم، فکر و فلسفہ اور فلسفیانہ اسلوبِ اظہار دونوں کی آمیزش سے پاک ہے ان لوگوں کا کلام ایسا آئینہ ہے جس میں جذبات کی بے لاگ اور سچّی تصویریں رقص کرتی ہوئی نظر آتی ہیں۔ اس طرح بہ آسانی فیصلہ کیا جا سکتا ہے کہ دورِ اوّل کے ان شعرا کے یہاں بیانِ غم میں کون سی صداقتیں کارفرما ہیں اور آج اگر کوئی شخص بیانِ غم کی گہرائیوں میں غرق رہتا ہے تو اس کے یہاں کن محرکات کا فیض ہے۔

یہ درست ہے کہ محبّت اور اس کے متعلّقات کا بیان آفاقیت سے قریب تر ہے۔ میرؔ اور ان کے ہم عصر شعرا کے یہاں نامرادی کی جو داستانیں ہیں وہ محض سرخیِ افسانہ نہیں

ہیں، ان کے ذاتی تجربات اور جذباتی تصادمات کا عکس ہیں اسی لیے ان میں آفاقیت و ابدیت ہے۔ لیکن یہ بات بہر طور مسلّم ہے کہ اس انداز کی عمومیت نے ذہنوں کو طویل مدّت کے لیے نامرادی کے نغمتوں سے اتنا مانوس کر دیا کہ حصولِ مسرّت کا جذبہ جو قوتِ عمل کے لیے تازیانے کا کام دیتا ہے سرد پڑ گیا۔ مسرّت کتنی ہی ناپائدار سہی لیکن تعمیر و ترقّی کے سارے مظاہر اسی کا کرشمہ ہیں۔ انسان میں ازل سے حصولِ راحت کی لگن رہی ہے اور اسی لگن نے اس کو نئے نئے امکانات سے دوچار کیا ہے۔ تہذیب کے دورِ اوّلین میں اگر نامرادی کے یہ عناصر طبیعتوں پر چھائے ہوئے ہوتے تو اس عالمِ رنگ و بو کی تزئین کی طرف ایک قدم بھی نہیں بڑھ سکتا تھا۔

علم النفسیات سے دل چسپی رکھنے والے اچھی طرح جانتے ہیں کہ اگر کسی شخص کے ذہن پر منفی تصوّرات یا قنوطیت کا اثر غالب ہو جائے تو پھر اس شخص کے تصوّرات سے مثبت اور تعمیری عناصر فنا ہو جاتے ہیں۔ اسی طرح اگر کسی دور کے بعض ذہین افراد گرد و پیش کے تعمیری محرکات سے نگاہیں پھیر کر صرف ان کے کمزور پہلوؤں پر اعتراض کرنا شیوۂ کارِ آگہی بنا لیں تو اس کا سب سے بڑا نقصان یہ ہوتا ہے کہ اس دور کے علمی و ادبی سرمایے سے جوش و ولولہ اور تعمیری امنگوں کے عملی جذبات کو مہمیز کرنے والے عوامل فنا ہو جاتے ہیں اور اس کے نتیجے میں قوتِ عمل اور جذبۂ تعمیر سرد ہو جاتا ہے۔ جو لوگ قوموں کی زندگی کے مدوجزر اور ذہنی صلاحیتوں کے مثبت و منفی اثرات سے اچھی طرح واقف ہیں وہ بہ خوبی سمجھ سکتے ہیں کہ ان اثرات کے تحت اس قوم کے ذہین افراد خیالات کی دھوپ چھاؤں میں زندگی کے لمحات اس طرح گزار دیتے ہیں کہ غلط فہمیوں کے دل چسپ فریب حقیقتوں کو سامنے نہیں آنے دیتے۔

ان ٹھوس حقیقتوں کو پیشِ نظر رکھتے ہوئے اس بات کی اہمیت بہت بڑھ جاتی ہے کہ ادب خصوصاً شاعری (جس میں ذہنوں کو بیدار کرنے یا تھپک تھپک کر سلانے کی صلاحیت دوسری اصنافِ ادب سے کہیں زیادہ موثر انداز سے ہوتی ہے) میں ان امور کو ہمیشہ مدنظر رکھا جائے۔ ہم ادیبوں اور شاعروں سے بجا طور پر اس بات کا مطالبہ کر سکتے ہیں کہ وہ

داخلی جذبات نگاری کے ساتھ ساتھ اپنی تخلیقات میں زندگی کی نامیاتی حقیقتوں اور سماج کے رو بہ ترقی وسائل کی طرف بھی نگاہ رکھیں کیوں کہ اس کے بغیر ان کے سرمایے میں زندگی کی وہ سچی حقیقتیں جو ہر طرف جلوہ فروش ہیں، عکس افروز نہیں ہو سکیں گی اور اس طرح ان کے افکار سچے حالات، واقعات اور صحیح معاشرتی تجزیے سے خالی رہیں گے اور یہ کوئی اچھی بات نہیں۔

پہلی جنگِ عظیم کے بعد سے ادب خصوصاً شاعری میں معاشرتی رجحانات کا ہلکا ہلکا عکس جھلکنا شروع ہو گیا تھا۔ انگریزی حکومت کے قیام سے بعض نئے مسائل سامنے آئے۔ یہ مسائل بہت سی معاشرتی اور ذہنی الجھنیں ساتھ لے کر آئے لیکن اُس دور میں زندگی کچھ اس طرح ایک نقطے پر گردش کرتی تھی کہ معاشرت کے بڑے بڑے تغیرات و حوادث ذہنی طور پر کتنا ہی متاثر کرتے لیکن شاعری میں ان کا اظہار کچھ زیادہ وضاحت اور شدّت کے ساتھ نہیں ہوتا تھا۔ ایک تو غزل کی اشاریت حجابِ درمیان کا کام دیتی تھی کہ بڑے بڑے حادثے اس کے مخصوص اشارات کے حجاب میں ملفوف ہو کر اس طرح سامنے آتے تھے کہ روایت و حقیقت کو علاحدہ علاحدہ کرنا ناممکن تھا۔ دوسرے تہذیبی وضع داریاں بھی کھل کر اظہارِ تاسّف کی مانع رہتی تھیں۔ لیکن تہذیب و وضع داری کا یہ اسلوب جلد ہی ختم ہو گیا۔ ایک طرف انگریز در پردہ مختلف طریقوں سے وفاداری کے نقوش کو گہرا کر رہے تھے، دوسری طرف زندگی نے مشینوں کے سانچے میں ڈھلنا شروع کر دیا تھا اور اس کے نتیجے میں نئے نئے سوالات نیز پریشانیوں کے نئے نئے عنوانات سامنے آ گئے۔ جس قدر حالات کی گرفت سخت ہوتی گئی ان کے اظہار میں بھی تلخی و برہنہ گوئی آتی گئی یہاں تک کہ شاعری میں ایک بڑا جزو خارجی حقیقت نگاری کا شامل ہو گیا جس کے فیض سے شاعری میں بھی زندگی کی سچی تصویریں چلتی پھرتی نظر آنے لگیں۔

ہندستان کی سیاسی تاریخ میں ایک وہ دور آیا جب قومی رہ نماؤں نے اندازہ کر لیا کہ اب وہ وقت ہے کہ عوام کے سیاسی شعور کی طاقت سے کام لے کر ایک نئے دور کا آغاز کیا جائے۔ بیسویں صدی کے آغاز میں بیس پچیس سال تک کا دور ہنگامیات کی

ترجمانی کا دور رہا۔ مختلف پُر جوش تحریکیں اٹھیں اور شاعری کے صفحات پر جذباتی نقوش چھوڑ کر ختم ہوتی گئیں، لیکن اس کے بعد سے اردو شاعروں کے ذہن میں آزادی کا ایک خاص تصوّر متعیّن ہونا شروع ہوگیا تھا۔ ایک مدّت کی جذباتی شاعری کے بعد ان کے نغموں میں ٹھہراؤ اور جذبات میں ٹھوس پن پیدا ہو چلا تھا۔ ملک میں آزادی کی تحریک جس حد تک بڑھتی گئی اسی نسبت سے شاعری میں اس کا اظہار شدّت کے ساتھ ہوتا گیا اور اسی قدر جذبات میں ارتسامی نوعیت پیدا ہوتی گئی یہاں تک کہ ملک آزاد ہوگیا۔ وہ سارے جذبات جو برق و آتش بن کر وطن دشمن تحریکوں کے دامن کو جلاتے رہتے تھے ایک دم رُک گئے کیوں کہ اب وہ سماجی حالات اچانک بدل گئے تھے جن کے زیرِ سایہ ایسے جذباتِ آتشیں کا طوفان اٹھتا رہتا تھا۔ آزادی کے بعد ملک میں فرقہ وارانہ فسادات نے ذہنوں کو ایک بار پھر نا اُمیدی کے تلخ جذبات سے دوچار کر دیا، لیکن یہ وقفہ کچھ زیادہ طویل نہیں تھا۔ وہ ادیب و شاعر جن کے ذہن صحت مند جذبات سے معمور تھے اس عالمِ برزخ سے نکل کر پھر وسعتوں کی طرف دیکھنے لگے۔ ملک کی نئی زندگی ان کے نئے نئے تصوّرات کا پیغام لائی تھی۔ وہ دیکھ رہے تھے کہ صدیوں کی زخم خوردہ حیات نئے سانچے میں ڈھل کر نیا رنگ روپ پا رہی ہے۔ وہ دیکھ رہے تھے کہ محوِ خواب زمینیں چونکنے لگی ہیں اور جو دولت ان کی تہوں سے باہر نکل کر عوام کی نگاہیں خیرہ کرنے کے لیے بے چین تھی اور سفید فام قارونوں کے طفیل میں وہیں دبی ہوئی تھی اب سنہری روپہلی جھلکیاں دکھا کر نئے مستقبل کی تابناکیوں کا نیا خاکہ نگاہوں کے سامنے پیش کر رہی ہے۔ وہ دیکھ رہے تھے کہ دہقان و امیر دہقان کے بیچ میں جو واسطہ ہائے خداوندی تھے اچانک ٹوٹ گئے اور زمین کی سرسبز دولت تہ خانوں اور تجوریوں کی زینت بننے کے بجائے بازار کی رونقیں بڑھا رہی ہے، وہ دیکھ رہے تھے کہ ملک کے وہ گوشے جہاں شخصی جلال و جبروت کا گھٹاٹوپ اندھیرا چھایا ہوا تھا اور جہاں کے بسنے والے مطلق العنان آقاؤں کے اشارۂ چشم و ابرو کے اسیر تھے اور جہاں زبان و بیان کی دل فریب آزادیاں انسانی دسترس سے دور کوہِ قاف میں رہنے والی پریوں کی طرح صرف تصوّرات کی زینت تھیں وہ تاریک گوشے آزادی

کے آفتابِ تازہ کی ضو سے ایک دم ایسے منوّر ہو گئے کہ تاریکیاں اور تاریکیوں کے محافظ دونوں خواب کی کہانی بن کر رہ گئے۔ ان چلتی پھرتی اور سانس لیتی ہوئی حقیقتوں کو دیکھ کر انھوں نے اپنا فرض سمجھا کہ شاعری کے آئینوں میں اس سچّی زندگی کی جھلکیاں بھی پیش کی جائیں اور انھوں نے خلوص کے ساتھ اس حیاتِ نو کی ترجمانی شروع کی جس کا ابھی آغاز ہی ہے۔

دوسری طرف ایک قابلِ ذکر گروہ نے اس تبدیلی کو حقیقت کے بجائے سراب سمجھنے پر زور دیا۔ اس گروہ کی رائے میں فضا سے انگریزی غلامی کی ظلمت دور نہیں ہوئی تھی۔ اس کا رنگ بدل گیا تھا۔ سفید فام حاکموں کی جگہ سفید پوش افراد آ گئے تھے حالاں کہ وطن کو اُفق کی سرخیوں اور سُرخ آنچلوں جیسے سُرخ فام خداوندوں کی ضرورت تھے، اس لیے اس گروہ نے فتوا دیا کہ یہ آزادی محض فریب ہے۔ جس نگار آزادی کی تلاش میں وطن کے قافلے بڑھ رہے تھے وہ کوہِ قفقاز کے دامنوں اور سائبیریا کے میدانوں میں محوِ رقص ہے، جب تک کوہِ قاف کی اس سرخ پری کو یہاں لا کر زینت شبستاں نہیں بنایا جائے گا یہ فضائیں حقیقی آزادی کی روشنی سے محروم رہیں گی۔ اس نقطۂ نظر کے تحت قلم کار مجاہدین نے اس جھوٹی آزادی پر ماتم کرنا پیشہ قرار دیا اور ان کی ساری صلاحیتیں اس امر پر صرف ہونے لگیں کہ عوام کے ذہنوں سے ہماہمی، جوش، مسرّت، تعمیری جذبات اور نئی زندگی کے ان محرکات کو بالکل ختم کر دیں جن سے کسی پس ماندہ ملک کی تعمیر ہوتی ہے اور اس منفی عمل کو بہ زعمِ خویش وطن کی خدمت قرار دیا گیا۔

اس رجحان کا نتیجہ یہ ہوا کہ ایک طبقے میں سارا زورِ طبع آہ وزاری کرنے پر صرف ہونے لگا۔ وہ طاقتیں جو وطن کی تعمیرِ نو میں صرف ہوتیں اس منفی عمل میں خرچ ہونے لگیں۔ اس سے بھی بڑھ کر نقصان یہ ہوا کہ جو لوگ معمولی مسرّتوں کو سب کچھ سمجھتے ہیں اور ان کی نگاہیں دور تک نہیں دیکھ سکتی ہیں ان کی پریشاں خاطری اور بڑھ گئی۔ ظاہر ہے کہ کسی ملک کی تعمیر و ترقّی کے سارے مرحلے ایک دم طے نہیں ہو سکتے، جس ملک کو صدیوں تک برباد کیا گیا ہو اس کی تعمیرِ نو کے لیے صدیاں نہ سہی برسیں ضرور درکار ہیں۔

اور اس عبوری دور میں زندگی کے گرد و پیش پر چھائی ہوئی چھوٹی بڑی مشکلیں بدستور باقی رہیں گی۔ شاعری میں مذکورۂ بالا گروہ کے ان منفی رجحانات کی تبلیغ سے سب سے بڑا نقصان یہی ہوا کہ ذہنوں میں وقتی پریشانی کے اثرات نے مستقل نامرادی کی لہریں دوڑا دیں جس سے وہ اُمنگ اور وہ جوش کم ہوگیا جو زندگی کی علامت ہے۔

آج آزادی کو ناتمام و نامکمّل کہنے اور رنج والم کرنے کا وہ انداز تو باقی نہیں رہا لیکن اس کے اثرات ضرور باقی ہیں۔ برسوں تک جن لوگوں کی پُرزور تحریروں نے نامرادی، ناکامی اور احساسِ زیاں کے منفی تصوّرات کی تبلیغ کی ان کا نتیجہ یہ ہونا ہی چاہیے تھا اور یہی وجہ ہے کہ آج اس مکتبۂ خیال کے شاعر اور ادیب جس ادب کی تخلیق کر رہے ہیں اس میں زندگی کی یک رُخی تصویریں ملتی ہیں۔ دکھ درد انسانی زندگی کے ساتھ ہیں۔ غموں کا چکّر ازل سے چل رہا ہے اور جب تک دنیا قائم ہے کسی نہ کسی صورت میں سامانِ اضطراب فراہم رہے گا۔ دنیا کتنی ہی ترقّی کر جائے لیکن وہ حالات جو مصیبتوں کی تشکیل کرتے ہیں اس دنیا سے فنا نہیں ہوسکتے۔ پھر یہ کیسے ممکن ہے کہ کوئی دور ایسا آئے گا جب مشکلیں یا پریشانیاں زندگی سے بالکل ختم ہوجائیں گی۔ خیالات کے لیے بڑی وسعت ہے۔ انسان مختار ہے کہ جس طرح چاہے سوچے اور حسین تصوّرات کا تانا بانا تیار کرتا رہے لیکن دنیا میں عملی طور پر کسی ایسی بہشت کا تصوّر نہیں کیا جاسکتا جو مصیبتوں سے یکسر پاک ہو۔ انسانی نسل کتنی ہی ترقّی کر جائے لیکن ترقی کی آخری حد پھر بھی دور ہی رہے گی اور وہ ملک جو ویسے ہی پس ماندہ ہے اس کو تو اس منزل تک پہنچنے کے لیے طویل مدّت درکار ہے۔ پھر جب ترقّی کی منزلیں کسی نہ کسی صورت میں باقی رہیں گی تو یہ کیسے کہا جاسکتا ہے کہ حصولِ ترقّی کے راستے کی ساری مشکلیں ختم ہوکر راستہ پھولوں کی سیج بن جائے گا۔ خیالی طور پر یہ الف لیلیٰ کی کہانی کسی طرح مرتّب کرلی جائے لیکن عملی طور پر اس کی کوئی حیثیت نہیں ہے۔ پھر جب درد و غم کسی نہ کسی صورت میں زندگی کے لیے لازم ہیں تو پھر زندگی کے وہ لمحے جو ان دکھوں کو کم کرنے کے کام آسکتے ہیں ان دکھوں کی اشاعت کے لیے ہی کیوں وقف کردیے جائیں، اس عمل سے شاعر و ادیب کے ذہن ہی میں منفی تصوّرات نہیں پیدا

ہوتے ان سے متاثر ہونے والوں کا طبقہ بھی مایوسی پست ہمتی کی دلدل میں پھنس جاتا ہے۔اس سلسلے میں دو باتوں کا واضح کر دینا ضروری ہے۔

ہمارے سماج میں زندگی کے مختلف پہلو نظر طلب ہیں۔ جہاں تعمیرِ نو کے جذبات نے زندگی کے دکھوں کو ختم کرنے کے لیے تفصیلات کے خاکے بنائے ہیں وہاں مختلف افراد کے طرزِ عمل یا غیر محتاط اصولوں کی بنا پر کچھ مشکلیں بھی بڑھی ہیں۔ کسی پس ماندہ ملک کو جب آزادی کی دولت ملتی ہے تو ہر شخص سے یکساں بندی کا مظاہرہ نہیں ہوتا۔ انسانی فطرت کے اختلافات ہمیشہ ایسے مواقع پر کرشمہ دکھاتے ہیں جہاں کچھ لوگ ساری صلاحیتیں حیاتِ تازہ کی آرائش میں صرف کرنے میں محو ہو جاتے ہیں وہاں کچھ لوگ ذاتی مفاد کو زیادہ اہم سمجھتے ہیں۔ یہ کوئی نئی بات نہیں۔ دنیا میں ایسے متضاد عناصر ہمیشہ موجود رہے ہیں اور رہیں گے۔ان غیر صالح افراد کے سبب سے بعض اصلاحات کا آب و رنگ پھیکا ضرور پڑ جاتا ہے اور سماج میں بہت سی برائیوں کی جڑیں گہری ہو جاتی ہیں۔ جو لوگ حالات کا تحلیل و تجزیہ کرنے پر قادر نہیں ہوتے ہیں وہ ان برائیوں پر اس طرح سر دُھننے لگتے ہیں کہ دوسری اچھائیاں بھی خیال کی تیز نگاہوں سے اوجھل ہو جاتی ہیں۔ معاشرت میں جو خامیاں، کوتاہیاں، برائیاں اور غلط کاریاں کارفرما ہوں ان کو بُرا کہنا یا ان کے سلسلے میں کسی فرد کو ذمہ دار قرار دینا غلط نہیں کہا جا سکتا۔ اگر شاعری میں ان امور کی ترجمانی کی جائے تو اس کو کسی طرح غلط نہیں کہا جا سکتا نہ خلافِ حقیقت کہہ سکتے ہیں۔لیکن اس بات کا بہر طور لحاظ رکھنا ہوگا کہ ان برائیوں کی تبلیغ کو ادائے فرض نہ سمجھ لیا جائے اور ان برائیوں کے تاثرات شاعری کے لطیف اسالیب میں اس طرح تہ نشین نہ ہو جائیں کہ دوسری خوبیوں کے لیے کوئی گنجائش نہ رہے۔

اصل یہ ہے کہ اس بات کی کچھ زیادہ اہمیت نہیں ہے کہ ادب میں سماجی برائیوں کو بیان کیا گیا ہے یا نہیں۔ اگر برائیوں کو بیان نہ کیا جائے تو یہ بھی غلط ہوگا۔سماج میں جو محرکات کارفرما ہیں خواہ وہ برائیوں کے امین ہوں یا اچھائیوں کے ان سب کا بیان ہی سچی ترجمانی ہے۔اہمیت اس بات کی ہے کہ شاعر و ادیب برائیوں یا خامیوں کو اتنی اہمیت نہ

دیں کہ ذہنوں میں قنوطیت پیدا ہو جائے اور وہ جدید تعمیر و ترقّی کے ان کاموں سے بھی نگاہیں پھیر لیں جن میں شمولیت ضروری ہے۔ اور جو اس کے بغیر کسی طرح نہیں ہو سکتی کہ ذہنوں میں یاسیت کے بجائے رجائیت اور نا اُمیدی کے بجائے تاب ناک مستقبل کا ایقان کارفرما ہو۔ اگر کوئی شاعر یا ادیب اس نقطۂ نظر سے سماجی برائیاں بیان کرتا ہے کہ دوسری خوبیاں ذہنوں سے محو ہو جائیں یا وہ صرف ہجو گوئی ہی کو محور بنانا چاہتا ہے تو اس کی نفی کرنا ضروری ہے کیوں کہ اس طرح اس ناکامی کی لہریں ذہنوں میں دوڑ جائیں گی جو عملی طاقتوں کو از کارِ رفتہ بنا دیتی ہیں۔ سماجی برائیاں بیان کرنا بُرا نہیں، حقیقت نگاری کا ایک جزو ہے لیکن اس کو بنیاد بنا لینا اور اس کی اس طرح تبلیغ کرنا کہ افکار و تصوّرات تلخی کے اندھیرے میں کھو جائیں کسی طرح مستحسن نہیں قرار دیا جا سکتا۔ دوسری بات یہ ہے کہ جن خامیوں، کوتاہیوں یا بنیادی غلطیوں اور عوامی مصیبتوں کی ترجمانی کی جائے وہ فن کار کے اپنے تصوّرات ہوں، کسی جماعت کا اعلان نامہ نہ ہو۔ جو لوگ تعمیر و ترقّی کے کارناموں کی ترجمانی ادب و شاعری میں کرتے ہیں ان کے لیے یہ بات لازمی ہے کہ یہ سب ان کے اپنے تاثرات ہوں کیوں کہ اگر کوئی فن کار ذاتی تاثرات کے بجائے کسی طاقت کی سرپرستی میں تعمیرِ نو کے نغمے گاتا ہے تو ان میں کوئی صداقت نہیں ہوگی۔ یہ تو ایک طرح کی نقالی ہوگی اور محض حقِ نمک۔

سیاسی جماعتیں اور ان کے اصول جلد جلد بنتے بگڑتے ہیں۔ اصول خواہ نہ بگڑیں لیکن بعض مواقع پر ان کی جو تعبیر کی جاتی ہے وہ بجائے خود قلب ماہیت کی عکاس ہوتی ہے، اس لیے اگر ادب میں کسی جماعت کے کارناموں کی نشر و اشاعت کی جائے تو ادب کے معیار، لہجہ اور قدر و قیمت ہر چیز میں پستی آ جائے گی۔ معیار بازار کا بھاؤ نہیں جو گھٹتا بڑھتا رہے۔ ہم اس بات کا بجا طور پر مطالبہ کر سکتے ہیں کہ فن کار اپنے ذہن سے سوچے اور مسائل کا صحیح تجزیہ کرے۔ زندگی کے غموں سے پُر درد کہانیاں بن سکتی ہیں جو ہر شخص کی توجہ کو جذب کر لیں گی۔ فطری طور پر المیہ تاثرات انسان پر زیادہ اثر کرتے ہیں نیز مصیبتیں زندگی کے چاروں طرف کسی نہ کسی بھیس میں موجود رہتی ہیں۔ ادب زندگی کے

دکھوں کو ہر وقت دُہراتا رہے گا تو اس سے سب سے بڑا نقصان یہ ہوگا کہ انسانوں میں فعالیت کم ہو جائے گی اور وہ طاقتیں جو رجائیت کے ٹہوکوں سے نئی توانائی حاصل کر کے عروسِ حیات کی آرایش کا سروساماں فراہم کر سکتی ہیں مُردہ ہو جائیں گی۔ مختصر طور پر ہم کہہ سکتے ہیں کہ سماج کی فضاؤں میں غموں کے جو سیاہ بادل چھائے ہوئے ہیں فن کار ان کا بھی بیان کرے کہ سچّی حقیقت نگاری کے لیے ان کو بیان کرنا ضروری ہے۔ لیکن ذہنوں کو ان کارناموں سے آشنا کیا جائے جو زندگیِ نو کی بشارت دے رہے ہیں۔ نیز حسین مستقبل کی تاب ناکیوں کا احساس کرایا جائے تاکہ افراد میں مجموعی حیثیت سے یاسیت نہ پیدا ہو جائے۔ کسی قوم میں مصیبتوں کا شدید اور ناقابلِ تلافی احساس جب بڑھ جاتا ہے تو اس کے اثر سے وہ قنوطیت پیدا ہو جاتی ہے جو بے عملی کی نقیب ہے۔

اگر ہم یہ دعوا کرتے ہیں ادب کا مقصد افادیت ہے، وہ زندگی کی آئینہ داری کا فرض انجام دیتا ہے، تو پھر یہ بات کیسے درست قرار دی جاسکتی ہے کہ ادب میں زندگی کی اُلجھنیں تو رونما ہوں لیکن وہ مسرّتیں جو بیدار ہو چکی ہیں یا جن کی مشاطگی کا سروساماں تیار کیا جا رہا ہے ان کا عکس بھی نہ پڑنے پائے۔ آج ہمارے ادب میں ایک خلا ہے، اس میں زندگی کے دکھ درد زیادہ سے زیادہ غمگین لہجے میں بیان کیے جاتے ہیں جیسے ہر شخص کا منصب مرثیہ نویسی ہو، لیکن حیاتِ نو کی جھلکیاں جو ہر طرف نور افگن ہیں ان کا ذکر بھی نہیں کیا جاتا ہے۔ اگر ہم یہ مانتے ہیں کہ ادب سماجی افادیت کا فرض ادا کرتا ہے تو ہم کو یہ بات ماننا پڑے گی کہ ہندستان کے نئے سماج کے لیے ذہنوں میں نئی روشنی پیدا کی جائے۔ زندگی کو بنانے سنوارنے کے لیے جو خاکے مرتّب کیے گئے ہیں یا کیے جا رہے ہیں ان کا بھی ذکر کیا جائے اور عوام کو گردوپیش کے بھیانک حالات کی ہیبت ناک تصویریں دکھا کر دہشت زدہ اور بے دست و پا کرنے کے بجائے ان ہیبت ناکیوں کو اس طرح پیش کیا جائے کہ ان کو ختم کرنے کا ولولہ پیدا ہو اور یہ بات اسی وقت ممکن ہے جب اس مصیبت کی تصویریں دکھانے کے ساتھ ساتھ اُن پہلوؤں کا بھی ذکر کیا جائے جو مستقبل کی بہاروں کے مخزن ہیں۔ اگر ان دونوں پہلوؤں کو تناسب کے ساتھ پیشِ نظر نہیں رکھا

جائے گا تو ادب زندگی کی حقیقی ترجمانی اور سماجی حقیقت نگاری کا حق ادا نہیں کر سکے گا۔

اس میں شک نہیں کہ ہمارے بہت سے شاعر و ادیب اس فرض سے نا آشنا نہیں ہیں۔ وہ رجائی نغموں سے ذہنوں سے بے بسی کا زہریلا احساس ختم کر کے نئی توانائی پیدا کر رہے ہیں۔ وہ زندگیِ نو کی بشارت دے کر دماغوں کو نا اُمیدی کے گہرے غاروں میں گرنے سے بچا رہے ہیں اور گرد و پیش کے ترقیاتی کاموں کی ہلکی سی جھلک دکھا کر نئے عزم کے ساتھ اس تعمیرِ نو میں ہاتھ بٹانے کا تصوّر پیدا کر رہے ہیں اور اس طرح ایک نئے سماج کے لیے جس عوامی ذہنی تربیت کی ضرورت ہے راستہ ہموار کر رہے ہیں۔ ان کے نغموں میں نئی زندگی اور نئی زندگی کی پُر مسرّت فیض بخشیوں کے ہمت آفریں عناصر چشمک زنی کرتے نظر آتے ہیں۔ ان کے اشعار کے آئینے میں مستقبل کی رنگین تصویر نظر آتی ہے۔ لیکن ابھی اس لَے کو اور تیز ہونا ہے لیکن جیسا کہ اوپر کہا جا چکا ہے، یہ نہ ہو کہ تعمیری جذبات اشتہار بازی کا فرض ادا کرنے لگیں کہ یہ ادب و ادیب دونوں کی تباہی کی علامت ہے۔ خوشی اور غم دونوں ٹھوس حقیقتیں ہیں اور معاشرت میں دونوں کے محرکات کارفرما رہتے ہیں، اس لیے دونوں کا بیان سچّی حقیقت نگاری کی ضمانت ہے۔ اتنا فرق ضرور پیشِ نظر رہنا چاہیے کہ غموں کا بیان اس لیے نہ کیا جائے کہ ذہن افسردہ ہو کر رہ جائیں یا اس سے نفرت و بے بسی کی تربیت ہو۔ غموں کا بیان اس لیے ہونا چاہیے کہ عوام کو ان کا صحیح اساس ہو اور وہ ان کو دور کرنے کے لیے اور زیادہ ہوش مندی اور جد و جہد سے کام لیں:

ہر لحظہ نیا طور نئی برقِ تجلّی　　　اللہ کرے مرحلۂ شوق نہ ہو طے

[ماہنامہ ''نیا دور''، لکھنؤ، ستمبر ۱۹۵۸ء، جلد: ۶، نمبر: ۵۴، صفحہ ۴ تا ۵۹]

بہ صد شکریہ ڈاکٹر محمد اطہر مسعود خاں (رام پور رضا لائبریری
اور عزیز ابراہیم افسر میرٹھی (سیوال) کا جنھوں نے عکس روانے کیے

○○○

○

چند عروضی غلطیاں

عروض ایک دل چسپ فن ہے۔ علمِ ریاضی کی طرح اس میں بھی غور و فکر اور کاوش و ایجاد کے لیے خاصا سروسامان محفوظ ہے۔ اِسی کے ساتھ ذرا سی بے نیازی سے بات کچھ سے کچھ بھی ہو جاتی ہے۔ دوسرے فنونِ شاعری کے ساتھ ساتھ اِس کی طرف بھی آج کل بہت کم توجہ کی جاتی ہے حالاں کہ اس کے دامن میں دل چسپی کے مختلف سامان ہیں۔ میں اِس مختصر سے مضمون میں کچھ ایسے مسامحات کا ذکر کروں گا جو فنِ عروض سے متعلق ہیں۔ اِس سے جہاں کچھ لوگوں کے لیے دل چسپی کا سروسامان فراہم ہوگا، وہاں دوسرے لوگوں کے لیے احتیاط و آگاہی کی صورتیں بھی سامنے آئیں گی؛ نیز اِس فن کے طالبِ علموں کو بعض اِن اغلاط سے واقفیت ہو جائے گی جو بہ صورتِ دیگر پریشانی یا غلط فہمی کا سبب بن سکتی ہیں۔ فنِ عروض کی بعض متداول کُتب میں کہیں کہیں ایسی غلطیاں سامنے آتی ہیں جن سے ذہن مشوش ہو جاتا ہے اور بعض صورتوں میں اِن سے خاصی غلط فہمی پیدا ہو سکتی ہے، نیز اِس فن سے متعلق بعض مضامین میں بھی کہیں کہیں یہی صورت پیدا ہو گئی ہے۔ فی الوقت ایسے چند مقامات کو پیش کرتا ہوں۔

صاحبِ بحر الفصاحت نے اوزانِ بحرِ متدارک کے ذیل میں ایک وزن (فاعلان

فاعلن، فاعلان فاعلن) بھی لکھا ہے اور مثال میں اپنا ایک شعر پیش کیا ہے۔ متعلقہ عبارت یہ ہے:

''متدارک، مثمن، ندال، فاعلان فاعلن فاعلان فاعلن دوبار لمولفہ:

میرے ساتھ باغ کو کل وہ رشکِ گل گیا
بس تمام دفتر رنج و درد ڈھل گیا

تقطیع: میرے ساتھ (فاعلن) باغ کو (فاعلن)
کل ورشک (فاعلن) گُل گیا (فاعلن) الخ

ایک رکن ندال ہے اور ایک سالم''۔

[بحر الفصاحت، ص ۲۳۰]

قواعدِ عروض کے لحاظ سے یہ وزن بحر متدارک کا نہیں ہوسکتا۔ اس وزن میں صدر و ابتدا ندال ہے۔ علمِ عروض کا یہ مسلّمہ ضابطہ ہے کہ اذالہ صدر و ابتدا میں نہیں آتا۔ خود صاحبِ بحر الفصاحت نے بیانِ زحافات میں اِس کی تصریح کی ہے:

''اذالہ، بحر رجز، متدارک، بسیط، کامل، سریع، منسرح مقتضب، مدید و جدید میں آتا ہے اور اکثر عروض وضرب میں واقع ہوتا ہے۔ حشو میں کم اور صدر و ابتدا میں بالکل نہیں آتا''۔

[بحر الفصاحت، ص ۱۶۳]

حدایق البلاغت میں بھی اذالہ کے بیان میں لکھا ہے:

''ایں زحاف در بحر جز و متدارک و بسیط و کامل و سریع و منسرح و مقتضب واقع می شود۔ و در عروض وضرب بیش تر وقوع می باید۔ و در حشو کم تر۔ و در صدر و ابتدا ممنوع''۔

[حدایق البلاغت، ص ۱۰۳]

اصل میں یہ وزن بحر ہزج سے متعلق ہے اور اِس کی صحیح صورت ''فاعلن مفاعلن

فاعلن مفاعلن" ہے اور یہ بحر ہزج مثمن اشتر مقبوض ہوگی۔ اس سلسلے میں قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ عام کُتبِ عروض میں فروعِ بحر ہزک کے تحت یہ وزن مذکور نہیں ہے۔ اِس کی ایک دوسری صورت "فاعلن مفاعیلن فاعلن مفاعیلن" ہزج مثمن اشتر ضرور مذکور ہے۔ مفاعیلن میں زحاف قبض ملا کر مفاعیلن بنایا جاسکتا ہے۔

ادھر نشوؔر واحدی کی ایک غزل سننے میں آئی جس کا ایک مصرع یاد ہے:

جب کوئی سنور گیا، زندگی سنور گئی

میرے ایک کرم فرما نے اِس طرف توجّہ دلائی کہ نشوؔر کی اِس غزل کا وزن فاعلن مفاعلن دوبار ہوسکتا ہے۔ لیکن یہ وزن ہے ہی نہیں۔ دیکھنے پر معلوم ہوا کہ واقعی کُتب متداول میں یہ وزن درج نہیں ہے، حالاں کہ اس میں کوئی غرابت یا اشکال نہیں ہے۔ زحاف قبض بحرِ ہزج میں مستعمل ہے۔ لہٰذا (ہزج اشتر مقبوض) کا وزن بے تکلّف استعمال کیا جاسکتا ہے۔

جناب آثر لکھنوی کے گرامی نامے سے معلوم ہوا کہ شوؔق قدوائی مرحوم کا ایک طویل قطعہ اِسی وزن میں ہے۔ لیکن موصوف کو اِس کا کوئی شعر یاد نہیں رہا۔ مصنّف بحر الفصاحت نے اپنا جو شعر متدارک ندال کی مثال میں پیش کیا ہے وہ دراصل ہزج مثمن اشتر مقبوض میں ہے۔ اس وزن میں ایک خاص قسم کا ترنم ہے اور اس وزن کو رائج ہونا چاہیے۔

غیاث اللّغات میں علمِ عروض کے بیان میں ایک مختصر سا رسالہ بھی شامل ہے۔ اِس میں مولّفِ غیاث نے بحرِ منسرح کے اوزان میں ایک وزن (مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن) بھی درج کیا ہے۔ متعلقہ عبارت یہ ہے:

"بحر منسرح مثمن اخرب۔ سیفیؔ:

سیفی ازاں گدا شد در شہر آں پری رو
تا روزہاے دوراں آید بجانب او

مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن دوبار"۔

حقیقت یہ ہے کہ زحاف خرب بحرِ منسرح میں آتا ہی نہیں ہے، وہ صرف ہزج مضارع اور قریب سے مخصوص ہے۔ خود مولفِ غیاث نے اسی رسالے کی ابتدا میں زحافات کے بیان میں لکھا ہے: "اشتر و خرب ہر دو در بحر مضارع و ہزج افتد"۔ جو وزن صاحبِ غیاث نے بحرِ منسرح کے ذیل میں لکھا ہے وہ دراصل مضارع مثمن اخرب کا وزن ہے۔ آگے چل کر صاحبِ غیاث نے ایک اور غلطی کی ہے۔ بحر مضارع کے ذیل میں لکھتے ہیں:

"بحر مضارع مثمن اخرب محذوف:

دیدار می نمائی و پرہیز می کنی
بازار خویش و آتشِ ما تیز می کنی

مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن"۔

حالاں کہ اس شعر کا وزن "مفعول فاعلات مفاعیلن فاعلن" ہے اور یہ مضارع مثمن اخرب مکفوف محذوف ہے۔

اسی سلسلے میں ایک اور بات بھی قابلِ ذکر ہے۔ صاحبِ غیاث نے زحاف خرب کے تحت لکھا ہے کہ: "اشتر و خرب ہر دو در بحر مضارع و ہزج افتد"۔ اِس سے معلوم ہوتا ہے کہ زحاف خرب صرف بحر مضارع اور بحر ہزج سے مخصوص ہے، حالاں کہ یہ زحاف بحر قریب میں بھی آتا ہے اور اِس میں کوئی اختلاف نہیں ہے۔ کسی تفصیل کے بجائے ذیل میں وہ اشعار پیش کرتا ہوں جو بحر قریب کے مختلف اوزان کے تحت کتابوں میں درج کیے گئے ہیں۔ اِن سب میں زحاف خرب موجود ہے:

اے روے تو فہرست شادمانی　　وصل تو بہ از فصلِ نوجوانی

با مردمِ ناسازگار طبع　　بے چارہ شود مرد سازگار

کیوں کرتا ہے مجھ کو تو یار رُسوا　　پھر تجھ کو ملے گا نہ مجھ سا شیدا

اس شوخ سے پیدا ہو کیسے ربط گستاخ ہیں ہم اور وہ بدمزاج

اے یار چلو باغ کی سیر کو پر ساتھ نہ لے چلنا غیر کو

دُکھ بھگتے اِس عشق کی بدولت مدّت تک پائی نہ ہم نے راحت

صاحبِ حدایق البلاغت نے ''الحدیقة الثالثه فی علم العروض ''میں ظہوری کے ایک شعر کے متعلّق لکھا ہے کہ اِس کا مصرعۂ اوّل ساقط الوزن ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

''وبعضے از قدما ساکن دوم را کہ دو وسط مصرع بیاید گرچہ غیر حرف مد باشد نیز ساقط می نماید۔ چناں چہ در کلام فردوسی و شیخ عطار قدس سرہٗ یافتہ می شود۔ اما متاخرین ایں رانمی پسندند و مولانا ظہوری در ساقی نامہ بیتے ازیں باب آوردہ۔ و مورد طعن شدہ بیت مذکور ایں ست:

به دستم دہ آں رشکِ یاقوت را
کہ سازم علاج عقل فرتوت را

جیم علاج رابضر ورت قطع باید کرد تا بیت موزوں شود''۔

مصنّف کا یہ کہنا درست ہے کہ قدما قواعدِ زبان و عروض کا کچھ زیادہ لحاظ نہیں رکھتے تھے اور یہ کچھ فارسی سے مخصوص نہیں، ہر زبان کے دورِ اوّل میں یہی ہوتا ہے۔ اردو میں بھی میر کے معاصرین یا اِن سے قبل کے شعرا کے دواوین اس پر گواہ ہیں، لیکن متوسّطین یا متاخرین کے یہاں یہ عیوب نہیں ہوتے ہیں۔ ظہوری کا شمار متقدّمین میں نہیں ہے۔ اِس کے یہاں وہ عیوب یقیناً نہیں ہونا چاہیے جو متقدّمین سے مخصوص تھے۔ صاحبِ حدایق البلاغت نے جس شعر کا حوالہ دیا ہے (کہ اِس میں علاج کا عؔ ساقط ہو جاتا ہے) یہ ساقی نامہ کا شعر ہے، لیکن اِس میں مصرعۂ ثانی وہ نہیں ہے جو مصنّف نے درج کیا ہے۔ وہاں اِس کی صورت یہ ہے:

بہ دستم دل آں رشک یاقوت را که سازد جواں عقل فرتوت را

اور اِس صورت میں کسی اعتراض کا سوال ہی نہیں پیدا ہوتا ہے۔

اِس سلسلے میں ایک اور دل چسپ بات کا تذکرہ کرنا بھی ضروری ہے۔ حدایق البلاغت کی مندرجہ بالا عبارت پر (جس میں مصنف نے ظہوری کے شعر میں علاج کے ع کو ساقط بتایا ہے) مولوی عبدالاحد صاحب شمشاد نے حاشیے میں لکھا ہے کہ اگر ساکنِ اوّل صرف مد ہو اور اس کے بعد نون یا اِس کے علاوہ کوئی دوسرا حرف ہو تو اِس کو قدما کبھی کبھی ساقط کر دیتے تھے۔ وہ لکھتے ہیں:

"مطلب ایں کہ ساکن دوم اگرچہ غیر نون باشد ہم کہ بعد واقع شود ساقط می نمایند۔ چناں چہ فخرالزماں بدر چاچی پائے لفظ شتاب را در بیت قصیدہ "چیستاں قلم" از تقطیع دور کردہ بیت مذکور ایں ست:

آں شاہد عودی نقاب آورد در چیں دو ناب
در سر درآمد از شتاب دریائے شاں شد معجزش

از تکرار بہ جز مثمن است وزنش مستفعلن ہشت باز"۔

شمشاد صاحب کی رائے میں بدر چاچی کے مندرجہ بالا شعر میں لفظ شتاب کی ب ساقط ہے لیکن یہ درست نہیں ہے۔ بدر چاچی کے اس مصرعے کا وزن "مستفعلن مستفعلان مستفعلن مستفعلن" ہے۔ گویا اِس کا ایک رکن حشو مذال ہے۔ علمِ عروض کے ضابطے کے لحاظ سے بحر رجز میں زحاف اذالہ آسکتا ہے اور اس تصرف سے مستفعلن مستفعلان بن جائے گا۔ اذالہ کا استعمال بالعموم عروض وضرب میں ہوتا ہے اور کبھی حشو میں بھی۔ البتہ صدر و ابتدا میں ممنوع ہے۔ حشو میں اذالہ کم آتا ہے لیکن ممنوع میں نہیں ہے، آسکتا ہے۔ خود بدر چاچی نے متعدد جگہ حشو میں رکن مذال استعمال کیا ہے۔ کتابوں کے حوالے یا مثالیہ اشعار پیش کرنے کے بجائے میں بدر چاچی ہی کے یہاں سے اِس کی کچھ مثالیں پیش کرتا ہوں اور وہ بھی صرف ایک قصیدے میں سے۔ ملاحظہ ہو:

زریں صدف تا در برہ نفرہ بہ عنبر اسم سرشت
و از دریا در برست لولو بہ ہر جا ریختہ
آں شاہد بت لرزہ دار سرطانش چوں ساز دنزار
آتش سود بر خاک و خار از تف حمیٰ ریختہ
در چاہ زہرہ و آفتاب و لوزر آرد ماہ تاب
تا گردد آب التہاب از روئے گرما ریختہ
بگرفتمش در بر چو چنگ من درنوازش او بہ جنگ
صد عنبر زنجیر رنگ از مشک دیبا ریختہ
خالت بہ چشم آں کافرست کز جوراو مردم نہ دست
یک زنگی آتش پرست آبِ دو لالہ ریختہ

اگر شمشاؔد صاحب کا قول صحیح مان لیا جائے تو یہ سارے اشعار جن کے حشو میں رکن مذال آیا ہے ساقط الوزن قرار پائیں گے اور یہی نہیں بہت سے اساتذہ عجم و ہند کو نا آشنائے فن ماننا پڑے گا اور اِس کا مہمل ہونا عیاں ہے۔

اِس غلط فہمی میں اردو کے بعض اربابِ نظر بھی مبتلا ہیں کہ رجز میں حشو مذال نہیں آسکتا۔ مثلاً انتقادیات جلد اوّل میں نیاؔز فتح پوری نے فراؔق کے ایک شعر پر ایسا ہی اعتراض کیا ہے۔ فراؔق کا شعر تھا:

پھر بھی سکون عشق پر آنکھ بھر آئی بارہا
گو غمِ عشق بھی فراؔق کچھ غم جاوداں نہ تھا

نیاؔز صاحب لکھتے ہیں:

"دوسرے مصرع میں فراؔق کا ق تقطیع سے گرتا ہے لیکن شعر اپنے مفہوم کے لحاظ سے بہت بلند ہے"۔ [انتقادیات، ص ۳۵۱]

اس اعتراض کی بھی وہی حیثیت ہے جو شمشاؔد صاحب کے اعتراض کی ہے۔ فراؔق کا مندرجہ بالا شعر "رجز مثمن، مطوی، مخبون" میں ہے جس کے ارکان "مفتعلن مفاعلن

مفتعلن مفاعلن'' ہیں۔ اگر اِس کے حشو کے ایک رکن کو مذال قرار دیا جائے تو وزن کی یہ صورت ہوگی: ''مفتعلن مفاعلان مفتعلن مفاعلان'' اور اِس صورت میں فراق کا ق شاملِ وزن رہے گا۔ میں توضیحِ مزید کے لیے ذیل میں چند امثلہ پیش کرتا ہوں۔ اِن اشعار میں حشو کے دونوں ارکان یا ایک رکن مذال ہے:

میں نے کہا کہ بزمِ ناز چاہیے غیر سے تہی
سُن کے ستم ظریف نے مجھ کو اُٹھا دیا کہ یوں

[غالب]

تا کہ یہ گبر اور ہنود طاق پرست پون باز
چھوڑ دیں شرک پوجنا آتش و آب و خاک و باد

[ذوق]

جب وہ جمال دل فروز صورت مہر نیم روز
آپ ہی، مو نظارہ سوز پردے میں منہ چھپائے کیوں

[غالب]

ہاں وہ نہیں وفا پرست جاؤ وہ بے وفا سہی
جس کو ہو جان و دل عزیز اس کی گلی میں جائے کیوں

[غالب]

داغ کے ایک شاگرد جناب محمود رام پوری کا مجموعۂ کلام جذباتِ محمود کے نام سے جناب مہر رام پوری نے مرتب کیا ہے۔ اِس دیوان کے صفحہ ۷۰ پر ایک غزل ہے جس کا مطلع ہے:

جسے دید ان کی نصیب ہے وہ نصیب قابلِ دید ہے
جو شبِ برات ہے رات اسے تو دن اس کے واسطے عید ہے

اس غزل میں تقطیع نہیں ہے اور اس کی وجہ مرتب نے حاشیے پر لکھی ہے کہ:

''چوں کہ یہ غزل بحرِ کامل میں ہے اور اس بحر میں محمود تخلص نہیں

آسکتا اس لیے مقطع نہیں ہے اور اس بحر کی کسی غزل میں مقطع نہیں ہے۔"[1]

یہ قول مرتب کا ہے[2]۔ محمودؔ رام پوری، مرتب دیوان مہرؔ رام پوری کے استاد اور قریب ترین عزیز تھے، اسی لیے خیال ہوتا ہے کہ استاد نے کسی موقعے پر شاگرد سے یہ ذکر کیا ہوگا۔ کوئی بھی صورت ہو، یہ خیال کہ بحر کامل میں محمودؔ نظم نہیں ہو سکتا، درست نہیں۔

بحرِ کامل کا اصل وزن متفاعلن ۴ بار (ایک مصرعے میں) ہے۔ اس بحر میں ایک خاص زحاف اضمار آتا ہے۔ اضمار معروف زحاف ہے اور بحرِ کامل سے مخصوص ہے۔ اگر زحاف اضمار سے کام لیا جائے تو محمودؔ یا اِس کے ہم وزن دوسرے الفاظ بے تکلف آسکتے ہیں۔ سعدیؔ کہتے ہیں:

بَلَغَ العُلیٰ بِکمَالِہٖ   کَشفَ الدّجیٰ بجمالِہٖ
حَسُنَت جَمِیعُ خصالہ: صَلّوْا عَلیہِ و آلِہٖ

اس میں "صلّوا علیہ و آلہٖ" بروزن مستفعلن متفاعلن ہے۔

بحرِ کامل میں متفاعلن کو جہاں چاہے مستفعلن سے بدل سکتے ہیں، مثلاً:

نہ ہوئی کبھی مجھ سے خطا نہ ہوا کرو مجھ پر خفا
نہ دیا کرو تم گالیاں نہ کیا کرو مجھ پر جفا

اس شعر میں ایک رکن سالم اور ایک مضمر ہے علی الترتیب۔ شعر میں بعض رکن سالم اور بعض مضمر بلا ترتیب بھی لانا درست ہے، مثلاً:

اس خوب رو کو دیکھ لے یہ مجال کیا ہے حور کی
کہ وہ سیم تن نامِ خدا تصویر ہے ڈھلی نور کی

بہ ہر حال بحرِ کامل میں محمودؔ جیسے پنج حرفی الفاظ بہ آسانی آسکتے ہیں۔

اِسی مجموعے میں ص ۶۷ پر ایک غزل ہے جس کا مطلع ہے:

پردہ کشائے رازِ عشق یہ دلِ بے قرار ہے
مظہر سوزشِ دروں دیدۂ اشک بار ہے

اس کے حاشیے پر بھی لکھا ہے کہ:

"اس غزل میں تخلص نہیں آتا"۔

یہ بحر رجز مطوی مجنون ہے۔ اِس کے ارکان مفتعلن مفاعلن مفتعلن مفاعلن ہیں۔ (مصرعِ اوّل کا ایک رکن مذال ہے) عروض کے مسلّمہ قاعدے کے لحاظ سے مفتعلن کو تسکین اوسط کے واسطے سے مفعولن سے تبدیل کر سکتے ہیں۔ ناسخؔ کا شعر ہے:

ناسخؔ قول ہے بجا حضرت میر درد کا
حُسن بلائے چشم ہے نغمہ و بال گوش ہے

پہلے مصرعے کا رکن اوّل مفتعلن کے بجائے مفعولن ہے۔ اِس طرح مصرعِ اوّل کا وزن "مفعولن مفاعلن مفتعلن مفاعلن" ہوگا۔ اور اِس صورت میں محمودؔ یا اِس کا ہم وزن کوئی بھی لفظ آسانی کے ساتھ نظم کیا جاسکتا ہے۔ میں صرف بہ طورِ مثال اسی وزن پر ایک مصرع ذیل میں لکھتا ہوں:

محمودؔ اس مثال سے آپ کا مدّعا ہے کیا

یہ وہی وزن ہے جس میں محمودؔ صاحب کی غزل ہے صرف رکنِ اوّل مفتعلن کے بجائے مفعولن ہے۔

بحرِ رجز کے بیان میں مصنف حدایق البلاغت لکھتے ہیں:

"بحر رجز۔ دریں بحر را فصحائے عجم اکثر مثمن سالم استعمال کردہ اند بہ خلاف شعرائے عرب کہ مثمن کم تر آوردہ اند مسدس و مربع و مثلث و مثنیٰ بیش تر۔ و شعرائے عجم مسدس ایں را ہم نیاوردہ اند"۔ [ص ۱۱۵]

مصنف کا یہ لکھنا کہ بحرِ رجز کو شعرائے فارس نے مسدس استعمال نہیں کیا ہے صحیح نہیں ہے۔ اساتذۂ فارس کے یہاں اِس کی مثالیں ملتی ہیں۔ یا تو اِس عبارت میں دراز دستی کاتب کارفرما ہے یا پھر مصنف مرحوم ہی سے مصالحت ہوئی ہے۔ اِس سلسلے میں قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ بحرِ رجز ہی کے بیان میں مصنف نے رجز مسدس کے مندرجہ ذیل دو اوزان درج

کتاب کیے ہیں:

(۱) رجز مسدس سالم:

اے از رختِ ماہ فلک گشتہ خجل
پیش قدت سروی پائے بگل

(۲) رجز مسدس مطوی:

در برم آں ماہ نیاید نفسے
شکوہ ازاں ماہ مرا ہست بسے

یہ اس قول یا غلطی کا سب سے دل چسپ پہلو ہے۔

علمِ عروض کا یہ مسلمہ قاعدہ ہے کہ حرف ساکن کو تقطیع میں متحرک کر سکتے ہیں۔[۳] لیکن اِس سے نفسِ حرکت کے لحاظ سے اِس لفظ پر کوئی اثر نہیں پڑتا۔ مثلاً لفظ کارد کی را ساکن ہے۔ تقطیع میں اِس کی را متحرک ہو جائے گی، لیکن اس سے یہ لازم نہیں آتا کہ کارد کی را ساکن نہیں متحرک ہے۔ مولفِ نور اللغات نے لفظ آرد میں ایسا ہی دھوکا کھایا ہے۔ منیر کا شعر ہے:

اگرچہ گندمی رنگوں کو پیا اس جزیرے نے
نہ پائی ایک دن بھی آرد گندم کی ارزانی

یہ شعر بحرِ ہزج مثمن سالم میں ہے۔ تقطیع میں آرد کی را متحرک ہو جاتی ہے۔ (روے گندم، بروزن مفاعیلن) اِس سے وہ سمجھے کہ یہ لفظ صحیح بہ فتحِ را ہے اور بہ سکونِ را غلطی سے لوگ صحیح سمجھتے ہیں۔ اِسی بنا پر اِنھوں نے نور اللغات میں لکھا ہے: "آرد بہ سکونِ دوم غلط اور بہ فتحِ دوم صحیح"۔ اور فتحہ کی سند میں منیر کا مندرجہ بالا شعر پیش کیا ہے اور اِس قول کا غلط ہونا عیاں ہے۔ فارسی را بالاتفاق ساکن ہے۔ منیر نے بھی یہ رائے ساکن ہی استعمال کیا ہے۔ را کا فتحہ محض کرشمۂ تقطیع ہے اور بس۔

اِس غلط فہمی کا ایک پہلو دل چسپ تر ہے۔ مولفِ نور اللغات نے منیر کے مندرجہ

بالا شعر سے آرد بہ فتحِ را کی سند حاصل کر کے آرد بہ سکونِ را کو غلط قرار دیا ہے۔ لیکن ڈاکٹر عندلیب شادانی نے اپنی کتاب تحقیقات میں منیرؔ پر اعتراض کیا ہے کہ اُنھوں نے آرد بہ فتحِ را غلط استعمال کیا ہے حالاں کہ دونوں حضرات نے علمِ عروض کے اِس معمولی سے قاعدے سے بے نیاز ہو کر دادِ سخن دی ہے اور منیرؔ مرحوم پر خواہ مخواہ ایک الزام لگایا ہے۔

اہلی شیرازی کی مشہور مثنوی سحرِ حلال صنعت دو بحرین میں ہے یعنی اِس مثنوی کا ہر شعر دو اوزان میں پڑھا جا سکتا ہے، مثلاً:

اے شدہ در خانۂ جان منزلت
خانہ جاں یافتہ زاں منزلت

اس کا ایک وزن ''فاعلاتن فاعلاتن فعالن'' ہے (بحر رمل مسدس محذوف)۔ دوسرا وزن ہے: ''مفتعلن مفتعلن فاعلن'' (بحر سریع، مسدس، مطوی، مکسوف)۔ اِس مثنوی کے سب اشعار اِن دونوں اوزان میں پڑھے جا سکتے ہیں، لیکن اِس کا مندرجہ ذیل شعر جو ''وز موعظت'' کی فصل میں ص ۳۵ پر درج ہے:

ہر کہ شد در طاعتِ حق پیشتر
فیض وے از رحمتِ حق پیشتر

اِس تعریف میں شامل نہیں ہے۔ اِس کا مصرعِ اوّل صرف بحر رمل میں آتا ہے، بحر سریع میں نہیں۔ البتہ دوسرا مصرع دونوں اوزان پر مشتمل ہے۔ اگر یہ غلط الکاتب نہیں ہے تو بڑی فروگذاشت ہے۔

غالبؔ نے ایک خط میں (جو چودھری عبدالغفور سرورؔ کے نام ہے اور عودِ ہندی میں شامل ہے) رباعی کے بارے میں اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے۔ لکھتے ہیں:

''رباعی کے باب میں بیان مختصر یہ ہے کہ اِس کا ایک وزن معین ہے۔ عرب میں دستور تھا۔ سوائے عجم کے، یہ بحر ہزج میں سے نکالا

ہے ''مفعول مفاعلن فعول'' (ہزج، مسدس اخرب مقبوض مقصود)
اِس وزن پر فعلن اور بڑھا دیا ہے۔ مفعول مفاعلن فعولن فعلن۔
زحافات اِس میں بعض کے نزدیک اٹھارہ اور بعض کے نزدیک
چوبیس ہیں اور وہ سب جائز اور روا ہیں اور اِس بحر کا نام رباعی ہے۔
رباعی سچ ہے کہ سوائے اِس بحر کے اور بحر میں کہی نہیں جاتی''۔

مرزا کا یہ قول عجیب تر ہے۔ رباعی کے وہ دس ارکان جن کی باہمی ترکیب سے رباعی کے چوبیس اوزان بنتے ہیں، یہ ہیں: مفاعیلن مفعولن مفعول مفاعلن مفاعیل فعول فعل فاع۔ انھیں ارکان کی ترکیب سے رباعی کے متعیّنہ اوزان حاصل ہوتے ہیں۔ بعض شعرا نے ہزج مسدس اخرب مقبوض محذوف پر فعلن (بہ کسرِ عین) اور فعلن (بہ سکونِ عین) بڑھا کر مندرجہ ذیل تین اوزان نکالے ہیں:

مفعول مفاعلن فعولن فعْلن (عین ساکن)
مفعول مفاعلن فعولن فعِلن (عین متحرک)
مفعول مفاعلن فعلون فعلات

اِسی طرح ہزج اخرم اشتر محذوف سے بھی تین اوزان کا استخراج کیا جاسکتا ہے۔ لیکن جیسا کہ علماے عروض نے لکھا ہے یہ اوزان رباعی کے چوبیس مقررہ اوزان سے متباین نہیں ہیں۔ صرف تباین ارکان ہے۔ مثلاً مرزا غالبؔ نے جس وزن کا ذکر کیا ہے (مفعول مفاعلن فعولن فعلن) اگر اِس میں فعلن کے عین کو متحرک مانا جائے تو یہ رباعی کا ایک متعیّنہ وزن ''مفعول مفاعلن مفاعیل فعل'' ہے، غلطی سے مفاعیل کے آخر سے لام کم کر کے فعولن بنالیا ہے اور اِس لام کو فعل سے ملا کر فعلن (بہ کسرِ عین) کرلیا ہے۔

اِسی طرح مفعول مفاعلن فعولن فعْلن (بہ سکونِ عین) اصل میں رباعی کا ایک دوسرا وزن (مفعول مفاعلن مفاعیلن فع) ہے۔ مفاعیلن کے آخر سے ایک سبب خفیف کم کر کے مفاعیلن کو فعولن بنالیا اور اِس سبب کو فع سے ملا کر فعْلن (بہ سکونِ عین) سے

بدل لیا۔ یہی حال دوسرے اوزان کا ہے۔

بہ ہر حال غالبؔ نے جو رباعی کا وزن اپنے خط میں لکھا ہے (مفعول مفاعلن فعولن فعلن) وہ رباعی کا حقیقی وزن نہیں ہے۔

اِس سلسلے میں ایک اور مسامحت کا ذکر کرنا ضروری ہے۔ غالبؔ نے اپنے خط میں (جس کا اقتباس اوپر درج کیا گیا ہے) ''مفعول مفاعلن فعولن'' کو ہزج مسدس اخرب مقبوض مقصور لکھا ہے اور یہ درست نہیں ہے۔ مفاعیلن مقصور ہو کر مفاعیل رہے گا، اِس لیے ہزج مسدس اخرب مقبوض مقصور دراصل (مفعول مفاعلن مفاعیل) ہوگا۔ البتہ مفاعیلن محذوف ہو کر فعولن سے تبدیل ہو جائے گا اِس طرح (مفعول مفاعلن فعولن) کو ہزج مسدس اخرب مقبوض محذوف کہیں گے نہ کہ ہزج مسدس اخرب مقبوض مقصور۔ جیسا کہ غالبؔ نے لکھا ہے۔

رباعی دوسرے اوزان میں نہیں کہی جاسکتی یہ قول مرزا ہی کا نہیں عام علمائے عروض کا ہے کہ بحر ہزج سے رباعی کے جو چوبیس اوزان متخرج ہیں اِن کے علاوہ دوسرے کسی وزن میں رباعی نہیں کہی جاسکتی۔ یہ قول بھی ایک حد تک محلِ نظر ہے اور تفصیلی بحث چاہتا ہے۔

حواشی:

۱ اس بحر میں موجودہ دور کے دوسرے شعرا کے یہاں بھی غزلیں ملتی ہیں، مثلاً ایک غزل کا شعر ہے:

تھی رہِ حیات میں زندگی خفا خفا
اک ترے خیال نے سارا غم بھلا دیا

۲ جہاں تک ہمارے علم میں ہے یہ غزل صاحب زادہ واجد علی خاں اشکؔ رام پوری کی ہے اور اس کا مقطع بھی موجود ہے:

ہوا حشر میں مرا سامنا تو یہ بولے، واجدِؔ باوفا
تو کرے ہمارا یہاں گلا تو یہ بات تجھ سے بعید ہے

اسی غزل کا ایک اور شعر ہے:

کوئی فرق حُسن میں کیا کرے ترے اور یوسفِ مصر کے
مگر اتنی بات ضرور ہے کہ یہ دید ہے وہ شنید ہے

۳۔ ہر حرف ساکن کو متحرک نہیں کر سکتے بل کہ جب کسی لفظ کے آخر دو حرف ساکن ہوں تو ساکن آخر کو متحرک مان لیتے ہیں۔ دراصل ''عروضیوں کی اصطلاح میں حرفِ ساکن اس حرف کو کہتے ہیں جس کا حرفِ ماقبل متحرک ہو''۔

(ماہنامہ ''نیادور'' لکھنؤ، مارچ ۲۰۰۸ء، ص ۴ تا ۹)

ooo

یہ مضمون پہلی بار ماہنامہ 'نیادور' لکھنؤ، جون ۱۹۵۹ء میں ص ۱۰ تا ۳۳ پر شائع ہوا ہے۔

○

فاعتبروا یا اُولی الابصار

عام طور پر جب کسی محفل میں زبان وادب اور فنی و تحقیقی موضوعات کا ذکر آتا ہے تو اس ضمن میں نئی نسلوں خاص طور پر یونی ورسٹیوں سے فارغ التحصیل طلبہ کی کم استعدادی کا تذکرہ ضرور ہوتا ہے۔ بالعموم کہا جاتا ہے کہ جہاں تک اردو کا تعلّق ہے نئے تعلیم یافتہ حضرات زبان، فن، نیز تحقیقی ذوق سے کم آشنا ہوتے ہیں۔ ان کے یہاں وسعتِ نظر اور علمیت کا وہ انداز نہیں ملتا جو اہلِ علم میں صفتِ امتیاز پیدا کرتا ہے۔

اس بات سے کوئی صاحبِ نظر انکار نہیں کرسکتا کہ ان مسائل سے واقف ہوئے بغیر شعر وادب سے لطف اندوز ہونا بالخصوص قدیم ادبیات کے محاسن کو سمجھنا اور ان سے کماحقہٗ لذّت یاب ہونا مشکل ہے۔

لیکن اس سلسلے میں اس بات کو فراموش کردیا جاتا ہے کہ طلبہ کی اس ناشناسی و نارسائی کی ذمّے داری بہت سے اساتذہ پر بھی وارد ہوتی ہے۔ ملک کی دانش گاہوں کے عظیم المرتبت اساتذہ میں کثیر تعداد ایسے حضرات کی ہے جو خود ان مسائل سے ناآشنا یا ان کی اہمیت کے منکر ہیں۔ ظاہر ہے کہ اس اندازِ بے نیازی سے وہ صلاحیتِ خاص طلبہ میں کیسے آسکتی ہے جو کتاب خوانی سے نہیں پیدا ہوتی صرف استاد کی ذہانیت و علمیت کے فیض سے حاصل ہوتی ہے۔

بات یہیں پر ختم نہیں ہوتی۔ اردو میں ایم. اے. کرنے کے بعد جو طلبہ تحقیقی کام کا آغاز کرتے ہیں وہ بھی اس کرمِ عام سے محروم نہیں رہتے۔ ملک کی اعلاترین درس گاہوں کے فاضل ترین اساتذہ ان تحقیقی مقالات کا جائزہ لے کر ان کو منظور کرتے ہیں لیکن بہت سے تحقیقی مقالے جن پر پی ایچ ڈی کی ڈگری مرحمت فرمادی گئی ہو اگر بہ نظرِ انتقاد دیکھے جائیں تب اس غلط بخشی کا کچھ اندازہ ہوگا۔ بعض تحقیقی مقالات میں غلط فروشی کا یہ عالم ہے کہ پٹواری کے رجسٹری بھی شرما جائیں۔

یہ ریسرچ اسکالر صاحبان جب تحقیقی مقالات پر یونی ورسٹیوں سے اعلا ڈگریاں حاصل کر کے بازارِ درس و تدریس میں تشریف لاتے ہیں اور خود کسی کالج یا یونی ورسٹی میں دوسرے طلبہ کی رہ نمائی کا فرض انجام دیتے ہیں اُس وقت اس ''نوازشِ بے جا'' کا دائرۂ عمل بے حد وسیع ہو جاتا ہے اور ان کا وہ طومارِ اغلاط زیورِ طبع سے آراستہ ہو کر سیکڑوں طلبہ کی گمراہی کا سبب بنتا ہے۔ جب استاد کو معمولی الفاظ کا استعمال نہیں معلوم، جملے کی ترکیب کا علم نہیں اور معمولی معمولی مفاہیم کو ادا کرنے کا سلیقہ نہیں تو شاگرد کو کیوں آئے اور کیسے آئے!

میں اپنے اس قول کی توضیح کے لیے ایسی ہی ایک کتاب سے کچھ مثالیں پیش کرتا ہوں۔ یہ عرض کر دوں کہ اس سے میرا مقصود صرف اصلی کتاب پر اعتراض کرنا نہیں ہے۔ مقصد یہ ہے کہ جب ممتاز اہلِ نظر آنکھیں بند کر کے معائب و اغلاط سے معمور کتابوں کو شرفِ قبولیت بخشنے میں ادنا تامّل بھی نہیں کریں گے تو بات کہاں سے کہاں پہنچے گی۔

ڈاکٹر رفیق حسین (استاذ شعبۂ اردو الٰہ آباد یونی ورسٹی) کے مقالے ''اردو غزل گوئی کی نشو و نما'' پر ۱۹۴۲ء میں الٰہ آباد یونی ورسٹی نے ڈاکٹر آف فلاسفی کی ڈگری عطا کی تھی۔ یہ مقالہ ۱۹۵۵ء میں بارِ اوّل کتابی صورت میں شائع ہوا۔

پچھلے سال ایک ضرورت سے اس کتاب کو دیکھنے کا اتفاق ہوا۔ میں بیان نہیں کرسکتا کہ اس کتاب کو پڑھ کر میرے احساس پر کتنے تازیانے لگے۔ واقعات و آرا کا کیا ذکر، زبان کی غلطیاں ہی مبہوت کر دینے کے لیے کافی تھیں۔ میرے تعجب و تاسّف کی کوئی

انتہا نہیں رہی۔ جب میں نے دیکھا کہ جگہ جگہ محاورے، روزمرّہ اور معمولی الفاظ صحیح طریقے سے استعمال نہیں ہوئے ہیں۔ بیسیوں جملے اس حد تک غلط کہ طالبِ علمی کی ابتدائی منزلوں میں بھی اسی حد تک غلط نگاری کا کمال پیش کیا جا سکتا ہے۔ جگہ جگہ فنّی مسائل سے اس قدر ناواقفیت کا اعلان و اشتہار کہ ترقی پسندی بھی شرما جائے۔ میں زبان و بیان کے معائب کا تذکرہ کرنے سے پہلے فنّی و تحقیقی مسامحات کی کچھ مثالیں پیش کرتا ہوں، ملاحظہ ہو:

"شاعر کو اختیار ہے کہ جس بحر میں چاہے غزل کہہ سکتا ہے چناں چہ ابتدائی زمانے میں فارسی اور عربی بحروں کے علاوہ ہندی بحروں میں بھی غزلیں موضوع (نقل مطابق اصل) کی جاتی تھیں مثلاً میر تقی میر کی یہ غزل:

پتّا پتّا بوٹا بوٹا حال ہمارا جانے ہے
جانے نہ جانے گل ہی نہ جانے باغ تو سارا جانے ہے"

(ص ۴۴)

پھر صفحہ ۲۳۱ پر اسی قول کی تکرار کی ہے۔ میرؔ کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے:

"انھوں نے فارسی بحروں کے علاوہ ہندی کی مترنم بحروں میں بھی غزلیں کہی ہیں۔ مثلاً "پتّا پتّا بوٹا حال..."

ڈاکٹر صاحب عروض سے غالباً کچھ زیادہ واقف نہیں، ورنہ ان کو یہ ضرور معلوم ہوتا کہ میرؔ کی یہ غزل بحرِ متقارب شانزدہ رکنی میں ہے۔ مطلعے کا وزن یہ ہے:

فعلن فعلن فعلن فعلن فعل فعولن فعلن فع
فعل فعولن فعل فعولن فعل فعولن فعلن فع

میرؔ کی متعدّد غزلیں اس بحر میں ہیں، مثلاً یہ مشہور غزل (اُلٹی ہو گئیں سب تدبیریں کچھ نہ دوا نے کام کیا)۔ میرؔ کی غزلوں کو ہندی اوزان میں ثابت کرنے سے پہلے یہ ثابت کرنا ضروری ہے کہ میر ہندی عروض سے واقف تھے یا اُس زمانے کے اردو شعرا ہندی عروض سے کام لیتے تھے۔

''غزل کا پہلا شعر ہم قافیہ اور ہم وزن ہوتا ہے اور اسے مطلع کہا جاتا ہے''۔ (ص ۴۰)

گویا غزل کے دوسرے شعر ہم وزن نہیں ہوتے ہیں۔

''ابتدائی اردو غزلوں کا مطالعہ کرنے کے بعد اس نتیجے پر پہنچنا پڑتا ہے کہ شروع میں فارسی کے اثرات اردو پر بہت کم تھے اس میں قافیے ضرور پائے جاتے ہیں لیکن ردیف نہ ہوتی تھی''۔ (ص ۵۷)

یہ دعوا بالکل غلط ہے۔ ڈاکٹر صاحب نے آگے چل کر یہ بحث کی ہے کہ اردو کا پہلا غزل گو کون تھا؟ موصوف لکھتے ہیں کہ حافظ شیرازی مرحوم نے اپنی کتاب ''پنجاب میں اردو'' میں حضرت خواجہ فریدالدین کو پہلا غزل گو لکھا ہے خود اس سے اختلاف کیا ہے اور لکھا ہے کہ ''سچ تو یہ ہے کہ تاریخی نقطۂ نظر سے امیر خسرو سب سے پہلے غزل گو ہیں''۔ پھر اسی ضمن میں امیر خسرو کا ذکر کرتے ہوئے لکھتا ہیں: ''ادبی سرمایے کو مدِ نظر رکھتے ہوئے یہ کہنا پڑتا ہے کہ اشعار کی تعداد بہت کم ہے۔ لہٰذا اس نقطۂ نظر سے قلی قطب شاہ سب سے پہلے غزل گو شمار کیے جاسکتے ہیں''۔ (ص ۱۱۷)

گویا ''ابتدائی اردو غزلیں'' حضرت شکر گنج، امیر خسرو، قلی قطب شاہ اور اس کے معاصرین کے یہاں ملتی ہیں، ان میں سے امیر خسرو کی ان دو غزلوں کو چھوڑ کر جن کو ڈاکٹر صاحب نے درجِ کتاب کیا ہے، حضرت خواجہ شکر گنج، قلی قطب شاہ (جس کو ڈاکٹر صاحب نے پہلا باضابطہ غزل گو مانا ہے) اس کے معاصرین اور اسی دور کے دوسرے شعرا کی غزلوں میں ردیفیں موجود ہیں۔ میں یہاں صرف وہی غزلیں اپنے قول کے ثبوت میں پیش کروں گا جو ڈاکٹر صاحب نے اپنی کتاب میں درج کی ہیں۔ حضرت شکر گنج کی غزل (جو ڈاکٹر صاحب نے شیرانی صاحب کے حوالے سے درجِ کتاب کی ہے) کے تین شعر دیکھیے:

وقتِ سحر وقتِ مناجات ہے   خیز دراں وقت کہ برکات ہے
نفس مبادا کہ بگوید ترا   خسپ چہ خیزی کہ ابھی رات ہے

بادمِ خود، ہم دمِ ہشیار باش صحبتِ اغیار بوری بات ہے

پوری غزل میں ہے ردیف ہے اور رات بات وغیرہ قوافی۔ قلی قطب شاہ کی دو غزلیں جو ڈاکٹر صاحب نے صفحہ ۱۲۵ اور صفحہ ۱۲۹ پر درج کی ہیں اسی نوعیت کی ہیں۔ دونوں کے تین تین شعر نقل کرتا ہوں:

کہیا کہ بوسہ سیتی ہمیں تم جواں کرو
کہئے پرت کی بات تمن جیو کا جاں کرو
کہیا کہ آفتاب کرن آئی قول کوں
کہئے کہ قول جوت سوں لکھ کر رواں کرو
کہیا کہ مرحمت کی نظر سوں نوازو مجھ
کہئے ہماری پنتھ جاں فشاں کرو

اس غزل میں کرو ردیف اور جاں، رواں وغیرہ قوافی ہیں۔

پیا باج پیالہ پیا جائے نا
پیا باج یک پل جیا جائے نا
کہے تھے پیا بن صبوری کروں
کہیا جائے لیکن کیا جائے نا
نہیں عشق جس وہ بڑا کور ہے
کہ ہیں اس سے مل کر پیا جائے نا

اس غزل میں پیا، کیا، قوافی ہیں اور جائے نا ردیف۔ سلطان عبداللہ قطب شاہ، علی عادل شاہ ثانی، نصرتی، بحری کی جو غزلیں ڈاکٹر صاحب نے اپنی کتاب میں درج کی ہیں ان میں سے بیش تر غزلوں میں ردیفیں موجود ہیں۔ یا تو ڈاکٹر صاحب کو ردیف اور قافیے کا فرق نہیں معلوم جو شروع میں اتنا غلط دعوا کیا ہے یا موصوف نے کسی دوسرے "ڈاکٹر" کے قول پر یونہی یقین کرلیا۔

''متقدمین کے یہاں غزلوں میں معشوق کا سراپا نظم کیا جاتا تھا۔ جرأت نے بھی سراپا متعدّد غزلوں میں نظم کیا ہے اور بہت خوب ہے۔ ملاحظہ ہو وہ غزل جس کا مطلع ہے:

جادو سے نگہ چھب ہے غضب قہر ہے مکھڑا   اور قد ہے قیامت
غارت گردیں وہ بتِ کافر ہے سراپا   اللہ کی قدرت

مستزاد کو غزل بتانا ڈاکٹر صاحب ہی سے ممکن تھا''۔ (ص ۲۷۸)

''معمولی معمولی غلطیوں کا وہ کوئی لحاظ نہیں کرتے بل کہ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ گویا ان کو وہ غلطی معلوم ہی نہیں ہوتی۔ ان کے زمانے میں ان غلطیوں کا عیوب میں شمار نہ تھا۔ مثلاً:

ترا دل سنگ دل دیکھا میں جیسا
کسی کافر کا دل ایسا نہ ہوگا
رازِ دل کا مرے کھل جائے گا پر جوں یوں ہی
تار رونے کا اب دیدۂ گریاں بندھا''
(صفحہ ۲۷۷)

دوسرے شعر میں فارسی اضافت کے بعد نونِ غنّہ کا اعلان ہو گیا ہے۔

ڈاکٹر صاحب نے خود ہی لکھا ہے کہ ''ان کے زمانے میں ان غلطیوں کا عیوب میں شمار نہ تھا''۔ پھر جب جرأت کے زمانے میں یہ غلطی عیب نہیں تھی تو یہ لکھنا کہاں تک درست ہو سکتا ہے کہ ''معمولی معمولی غلطیوں کا وہ کوئی لحاظ نہیں کرتے بل کہ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ گویا ان کو وہ غلطی معلوم ہی نہیں ہوتی''۔ جب اس زمانے میں اعلانِ نون بہ صورتِ اضافت عیب نہیں تھا تو وہ اس کو غلطی سمجھتے کیسے۔

اس کے علاوہ ایک اور پہلو بھی قابلِ لحاظ ہے۔ ڈاکٹر صاحب نے کہیں پڑھ لیا ہوگا یا کسی سے سُن لیا ہوگا کہ اساتذہ بہ صورتِ ترکیبِ فارسی اعلانِ نون کو جائز نہیں سمجھتے۔ تحقیق کی ضرورت نہ سمجھی کہ صحیح صورتِ حال کیا ہے۔ اعلانِ نون بہ صورتِ ترکیب بہت

سے اساتذہ خصوصاً اساتذۂ دہلی کے نزدیک جرأت کے زمانے ہی میں نہیں بل کہ ان کے بہت بعد تک کوئی عیب نہیں تھا اور آج بھی بہت سے اہلِ نظر و شعرا اس پابندی کو لازمی نہیں سمجھتے ہیں۔ ناسخ نے ضرور خصوصیت کے ساتھ اس طرف توجہ کی لیکن شعرائے دہلی مثلاً ذوق، شاہ نصیر، مومن، غالب، حالی وغیرہ اس کو کوئی عیب نہیں سمجھتے تھے۔ چند مثالیں پیش کرتا ہوں:

اے خالِ رُخِ یار تجھے ٹھیک بناتا
پر چھوڑ دیا حافظِ قرآن سمجھ کر (شاہ نصیر)

سبزۂ رخ پہ ترے رنگ سنہرا تیرا
واہ کیا خوب ہے سونا سرِ قرآن چڑھا (ذوق)

کبھی میں حافظِ قرآن بہ علمِ تفسیر
کبھی میں قاریِ قرآن بہ علمِ قرأت (ذوق)

مجلسیں غیبت و بہتان سے پُر
صحبتیں جھوٹ کے طوفان سے پُر (حالی)

پری ہوں میں اور یہ پرستان ہے
یہاں سب یہ قومِ بنی جان ہے (میر حسن)

مشکیں لباس کعبہ علی کے قدم سے جان
نافِ زمین ہے نہ کہ نافِ غزال ہے (غالب)

چرخِ مینو مضطرب آن آن میں
خضر ڈوبے چشمۂ حیوان میں (مومن)

قتلِ انسان ہمیشہ سے ہے عادت تیری
سیکڑوں چڑھ گئے سولی پہ بدولت تیری (حالیؔ)

جن و انسان کی حیات ہے تو
مرغ و ماہی کی کائنات ہے تو (حالیؔ)

نہ کچھ پوچھو مرا احوال میری جاں مجھ سے
یہ دیکھ لو کہ مجھے طاقتِ بیان نہیں
نہ چاہوں روزِ جزا داد یہ ستم دیکھو
کب آزماتے ہیں جب وقتِ امتحان نہیں (مومنؔ)

اوپر میں نے لکھا ہے کہ آج بھی بہت سے شاعر اور استاد اس پابندی کو لازمی نہیں سمجھتے ہیں۔ اس کے ثبوت میں لکھنؤ کے مستند زبان داں اور استاد حضرت اثرؔ کے یہاں سے صرف دو مثالیں پیش کرتا ہوں:

حقیقت کا جویا جو انسان ہے
وہ انساں جسے ذوقِ عرفان ہے
یہیں سے چلیں نسلیں انسان کی
بنائیں پڑیں علم و ایقان کی (نغمۂ جاوید)

نئے شعرا اس پابندی کے مطلق قائل نہیں اور ان کے یہاں بہ کثرت مثالیں اعلانِ نون بہ صورتِ ترکیبِ فارسی کی ملیں گی، میں صرف ایک نسبتاً محتاط شاعر مجازؔ کے یہاں سے چند شعر نقل کرتا ہوں:

رعشہ سا جو یاں دست و گریبان میں دیکھا
ہندو میں وہ پایا نہ مسلمان میں دیکھا

سفّاک سے ابرو یہ غضب ناک سی آنکھیں
اک داغ سا ہر قلبِ پُرارمان میں دیکھا
فرخندہ جبیں ہو کے بھی شمشیر بہ کف ہے
شیطان نے کیا سینۂ انسان میں دیکھا

اِن مثالوں سے واضح ہوتا ہے کہ اعلانِ نون بہ صورتِ ترکیب متقدمین، متوسّطین، متاخرین اور موجودہ شعرا کے ایک خاص اور قابلِ ذکر گروہ کے نزدیک نہ عیب تھا اور نہ ہے۔ پھر جرأتؔ کے متعلق لکھنا کس طرح صحیح ہوگا کہ وہ معمولی معمولی غلطیوں کا لحاظ نہیں کرتے تھے۔

خواجہ میر دردؔ کے ذکر میں لکھتے ہیں:

"ان کی صوفیانہ شاعری اس درجے کی ہے کہ اہلِ عرب اور اہلِ فارس کی بہترین صوفیانہ شاعری کے مقابلے میں پیش کی جاسکتی ہے۔ ان سے اچھی نہ ہوگی تو کسی طرح ان سے کم بھی نہ ہوگی"۔ (صفحہ ۱۹۸)

ایک اور جگہ لکھتے ہیں:

"دردؔ کی صوفیانہ غزلیں، میرؔ کی عاشقانہ وارداتیں، سوداؔ کا حسنِ تخیّل، میر حسنؔ کی سادگی وسلاست اردو غزل کی مایۂ ناز خصوصیات ہیں، جن کو دوسری زبانوں کی شاعری کے سامنے فخریہ پیش کیا جاسکتا ہے"۔ (صفحہ ۴۳۰)

لکن صفحہ ۳۲۸ پر اس کے برعکس لکھتے ہیں:

"ہندستان میں صوفیاے کرام نے اردو ادب کی ابتدائی منزلوں میں جو کام کیا ہے وہ اربابِ نظر سے پوشیدہ نہیں لیکن ساتھ ہی یہ ماننا پڑے گا کہ اردو شاعری کوئی بھی ایسا شاعر نہیں پیش کرسکتی جو حکیم سنائیؔ، خواجہ عطّارؔ یا مولانا رومؔ کا ہم پایہ ہو"۔ (صفحہ ۳۲۸)

تضاد بیانی کی ایک اور مثال دیکھیے۔ آتش کے ذکر میں لکھتے ہیں:

''شمالی ہند کے شعرا میں آتش سے پیش تر درد اور میر کے کلام سے صوفیانہ شاعری کی مثالیں پیش کی گئیں۔ ان استادوں کے بعد اگر کسی کے ہاں تصوّف کے مسائل لطف اور خصوصیت کے ساتھ نظم ہوئے ہیں تو وہ آتش ہیں''۔ (صفحہ ۳۲۸)

لیکن غالب کے ذکر میں لکھتے ہیں:

''خواجہ میر درد کے بعد مسائلِ تصوّف کو غالب سے بہتر کسی نے موزوں نہیں کیا۔ یوں کہنے کو تو دس بیس شعر ہر شاعر نے اپنے مطمحِ نظر کے موافق کہے ہیں۔ لیکن ایسے صوفیانہ خیالات جو دوسری زبانوں کے مقابلے میں پیش کیے جاسکیں وہ غالب ہی نے نظم کیے ہیں''۔ (ص ۴۰۱)

ایک اور مثال دیکھیے۔ مصحفی کے متعلق لکھتے ہیں:

''مصحفی کی غزلوں کا کوئی خاص رنگ نہیں ہے۔ ان کے کلام کا اگر تجزیہ کیا جائے تو بہت سے رنگ ملیں گے۔ لیکن جو کچھ کلام ان کا دستیاب ہوسکا اس کو پڑھ کر یہ نتیجہ نکالا گیا کہ ان کی غزلیں سنگلاخ زمینوں میں کثرت سے ہیں۔ مشکل ہی سے کوئی قافیہ ایسا ہے کہ جو موزوں نہ کیا جاتا ہو۔ اندازِ بیان میں نہ دل کشی ہے نہ چستی''۔ (ص ۲۵۳)

یہی خیال اس سے زیادہ سخت الفاظ میں صفحہ ۲۵۶ پر ظاہر کیا گیا ہے بل کہ یہاں تک لکھ دیا ہے کہ ''بیسویں صدی میں ان کے کلام سے لطف اندوز ہونا بہت ہی مشکل امر ہے''۔

لیکن صفحہ ۲۵۵ پر اس کے برعکس مصحفی کو بلند ترین شاعر لکھتے ہیں:

''متذکرہ بالا مثالوں سے واضح ہوگیا ہوگا کہ مصحفی کے کلام میں تلاش و جستجو کے بعد ہر طرح کے اشعار مل جاتے ہیں لیکن مجموعی

حیثیت سے ان کی غزلیں بہت ہی اعلا درجے کی شاعری کا نمونہ ہیں''۔ (ص ۲۵۵)

آتشؔ کے ذکر میں لکھتے ہیں:

''الفاظ اور محاوروں کے استعمال میں کہیں کہیں لغزش بھی ہو جاتی ہے لیکن اس کو تصرّف شاعرانہ سمجھنا چاہیے مثلاً:

اللہ ری روشنی مرے سینے کے داغ کی
اندھیاری رات میں نہیں حاجت چراغ کی

اندھیری کے بجائے اندھیاری نظم کر گئے ہیں۔ لیکن ایسی غلطیوں کو تصرّف شاعرانہ سمجھنا چاہیے۔ ان معمولی غلطیوں سے ان کی شاعرانہ قابلیت میں کوئی فرق نہیں آتا''۔ (صفحہ ۲۳۲)

کتاب میں آتشؔ کے غلط الفاظ استعمال کرنے کی متعدّد مثالیں دی گئی ہیں میں نے ایک ہی کا ذکر کیا ہے۔ گویا ڈاکٹر صاحب کی رائے میں آتشؔ نے ''اندھیاری رات'' غلط لکھا ہے۔ ''اندھیری رات'' لکھنا چاہیے تھا۔

آتشؔ کے زمانے میں اندھیاری بالکل صحیح لفظ سمجھا جاتا تھا۔ بعد کو فہرستِ متروکات میں شامل کیا گیا۔ متروکات کو غلط نہیں کہا جاتا ہے اور جس زمانے میں وہ الفاظ مستعمل ہوں اس زمانے میں اگر کوئی شاعر استعمال کرے تو غیر فصیح کہنے کا بھی سوال نہیں پیدا ہوتا چہ جائیکہ غلط کہا جائے۔ ناسخؔ کے معروف شاگرد اور مستند زبان داں رشکؔ نے اپنے لُغت نفس اللّغۃ میں اندھیرا اور اندھیاری دونوں لفظ درج کیے ہیں۔ آج انھیں متروک یا غیر فصیح جو کچھ کہہ لیا جائے لیکن آتشؔ یا ان کے معاصرین کے لیے یہ لفظ نہ متروک تھا نہ غیر فصیح۔ ڈاکٹر صاحب نے اِس کو غلط لکھا جو بڑی جرأت کی بات ہے۔

مصحفیؔ نے ایک غزل میں بے ہودہ اور خاموش کے بجائے بیہدہ اور خامُش استعمال کیے ہیں۔ ان کے متعلق لکھتے ہیں:

''صرف ایک ہی غزل میں بیہدہ اور خامش کے الفاظ بتاتے ہیں

کہ ان کو لفظوں کے صحیح تلفظ کا خیال نہ تھا''۔ (صفحہ ۲۵۶)

اس تحقیق کی کیا دادی جائے۔ اگر خاموش کا مخفف خامش غلط ہے تو جن شعرا نے خامش اور خامشی استعمال کیا ہے وہ تو سب جاہل ہو گئے اور اردو شاعر ہی نہیں فارسی کے اساتذہ بھی پنچایت باہر ہو گئے کیوں کہ اردو والوں نے خموش، خمش، خموشی، خامشی سب فارسی سے لیے ہیں۔ اسی طرح بے ہودہ کا مخفف بے ہدہ بھی فارسی ہی سے آیا ہے۔ اسناد ملاحظہ ہوں:

تاہم دم ہر بیہدہ پرواز نہ گردد
در سینہ شکستم پر و بال نفس ما (نظیریؔ)

بہ ہمواری تو آں مغلوب کردن خصم سرکش را
کہ باچندیں زباں خامش بہ مشتے آب شد آتش (حالیؔ)

چوں شمع سلیم اشک فشاں از ازل آمد
مشکل کہ بہ افسانہ تواں کرد خموشش (سلیمؔ)

چوں سجدہ بت گرم شود ناصیہ سوزم
چوں تیغ صنم کند شود بیہدہ میرم (عرفیؔ)

تہمت آلودِ تماشا دیدۂ حیران ما
بیہدہ بال گلستانِ وفا افغان ما (شفائیؔ)

''قصیدے میں مضامین کی بلندی کے ساتھ ساتھ فصاحت و بلاغت لفظوں میں شوکت و جزالت اور نزاکت و لطافت نہ ہو تو اس پر قصیدے کا اطلاق نہیں ہوتا''۔ (ص ۹۹)

اگر قصیدے کے الفاظ میں نزاکت و لطافت ضروری ہے تو غزل کے لیے کیا درکار ہوگا؟ شوکت و جزالت اور نزاکت و لطافت دونوں کو جس طرح قصیدے کے لیے لازمی قرار دیا گیا ہے۔ اس کو دیکھ کر صنعتِ تضاد کا ایک نیا محل استعمال ضرور معلوم ہوگیا۔

مصنّف نے آغازِ کتاب میں اس بات پر بہت ماتم کیا ہے کہ تاریخِ ادب کی کتابوں میں حالات، واقعات، رائیں بہت غلط تھیں۔ ان خامیوں سے متاثر ہو کر یہ کتاب لکھی گئی ہے وہ آغازِ کتاب میں لکھتے ہیں:

> ''تاریخ ادبیات کی کتابوں میں بھی بڑے سطحی تبصرے تھے۔ ہر شاعر کے کلام پر چند سطروں میں لفظوں کے الٹ پھیر سے رائے لکھ دی جاتی تھی ... شعرا کے حالات بھی بڑے ناکافی تھے، ان کی ولادت و وفات کی تاریخوں میں بھی بڑا اختلاف تھا۔ ان تمام باتوں سے متاثر ہوتا تھا لیکن موقع نہ ملتا تھا کہ کچھ لکھ سکوں''۔
>
> (عرضِ مصنّف)

آگے چل کر اپنی محنت و جاں فشانی کی تفصیل اس طرح پیش کی ہے:

> ''کوشش و جستجو سے اساتذہ کے کلّیات کے قلمی نسخے پڑھے، شعرائے دکن پر جو تحقیقات تھیں وہ میرے لیے ناکافی تھیں اس لیے خود حیدرآباد، بنگلور اور مدراس گیا اور نایاب نسخوں کو دیکھا اور پڑھا اور اپنی رائے خود قائم کی۔ شمالی ہند کے شعرا کے حالات اور کلام کی جستجو میں لکھنؤ، دہلی، آگرہ، فیض آباد، میرٹھ اور دوسرے مقامات پر گیا اور بذاتِ خود مطالعہ کیا میں نے سنی سنائی باتوں پر بہت کم اعتبار کیا ہے''۔ (عرضِ مصنّف)

اس لمبی چوڑی خودستائی کے باوجود کتاب تحقیقی مواد سے بالکل خالی ہے۔ دکنی شعرا کے متعلق کوئی بھی ایسی بات نہیں لکھی ہے جو اس سے پہلے لکھی نہ گئی ہو۔ دوسرے شعرا کے متعلق ایسی غلط سلط رائیں درج کی گئی ہیں کہ یہ معلوم ہوتا ہے جیسے یہ کتاب تحقیقی مقالے کے

بجائے ایم۔اے۔ کے کلاس نوٹس کا مجموعہ ہو۔ بعض تنقیحات سے اس کی وضاحت ہوگی۔

مصنف نے شکایتاً یا طنزاً لکھا ہے کہ تاریخِ ادب کی کتابوں میں شعرا کی تاریخ ہائے ولادت و وفات میں بڑا اختلاف تھا۔ لیکن اس کو کیا کیا جائے کہ مصنف کا یہ شاہکار بھی اس عیب سے پاک نہیں اور یہی نہیں بہت سے شعرا کی تاریخیں ہی عرصے سے غائب ہیں۔ کئی جگہ اس حد تک غلط شماری سے کام لیا گیا ہے کہ ذہن بے طرح اُلجھ جاتا ہے۔ کہیں تو بعض دوسری کتابوں کا حوالہ دے کر ان کے درج کردہ سنین سے اختلاف کیا گیا ہے بعض جگہ تصحیح بھی کی گئی ہے۔ لیکن متعدد مقامات پر اس خانے کو خالی چھوڑ دیا گیا ہے یا جن کتابوں کے درج شدہ سنین سے کہیں اختلاف کیا گیا ہے۔ دوسری جگہ اس کے باوجود کہ مصنف کی درج کردہ تاریخ اور اس کتاب میں درج شدہ تاریخ میں اختلاف ہے، کسی اختلاف کا اظہار نہیں کیا گیا ہے اور تحقیق در کنار اس اختلاف کا ذکر بھی نہیں کیا گیا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ جہاں آسانی کے ساتھ کسی تاریخ سے اختلاف ممکن ہوسکا درج کر دیا گیا اور جہاں کوئی اشکال سامنے آیا یا زیادہ کاوش کی ضرورت محسوس ہوئی اس کو نظر انداز کر دیا گیا۔ مثلاً صفحہ ۱۲۱ پر ایک عنوان اس طرح قائم کیا گیا ہے:

قلی قطب شاہ

(۱۶۵۸ء ولادت ۱۲ء وفات)

اس کے بعد لکھتے ہیں:

"یہ قطب شاہی خاندان کا چوتھا حکمراں تھا جس نے ۱۵۸۰ء سے ۱۶۱۱ء تک حکومت کی تخت نشینی کے وقت اس کی عمر بارہ سال کی تھی"۔

معمولی توجہ سے سمجھا جا سکتا ہے کہ جس بادشاہ کی ولادت ۱۶۵۸ء میں ہوئی ہو وہ ۱۵۸۰ء میں تخت نشیں کیسے ہوسکتا ہے۔

تاریخِ وفات میں جیسا کہ عنوانِ بالا سے ظاہر ہے ایک عدد اُڑ گیا ہے جس کی بنا پر صحیح تاریخ پڑھی نہیں جا سکتی لیکن آغاز کے اعداد (۲۱) ہیں۔ اگر تاریخِ ولادت ۱۶۵۸ء مان لی جائے تو پھر تاریخِ وفات ۱۷۲۱ء ماننا پڑے گی جس کا غلط ہونا ظاہر ہے کیوں کہ اس

کا جانشیں قطب شاہ ظل اللہ ۱۶۱۱ء میں اس کی وفات پر تخت نشین ہوا تھا۔

ڈاکٹر صاحب نے قلی قطب شاہ کی تاریخ تخت نشینی ۱۵۸۰ء لکھی ہے حالاں کہ رام بابو سکسینہ نے لکھا ہے کہ ''سلطان قطب شاہ اپنے والد ابراہیم قطب شاہ کی وفات پر جو ۱۵۸۱ء میں واقع ہوئی، بارہ سال کی عمر میں تخت نشین ہوا''۔ (صفحہ ۵۵)

مصنف نے رام بابو کی کتاب کا متعدد جگہ حوالہ دیا ہے۔ لیکن یہاں وہ اس اختلاف کو نظر انداز کر گئے۔ ویسے یہ کوئی قابلِ ذکر بات نہ ہوتی۔ لیکن مصنف نے آغاز کتاب میں جو دعوا کیا ہے اور جس طرح دوسری کتابوں کو ہیچ و پوچ کہا ہے اس اعتبار سے ضرور قابلِ ذکر ہے۔

محمد قطب شاہ کے ذکر میں بھی ایسی ہی ایک غلطی موجود ہے۔ رام بابو نے اس کی تاریخِ وفات ۱۶۲۵ء لکھی ہے اور مصنف نے ۱۶۳۴ء درج کی ہے۔ اس اختلاف کی طرف بھی کوئی اشارہ نہیں کیا گیا۔ اس سلسلے میں قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ مصنف نے قطب شاہ ظل اللہ کی تاریخ ولادت درج نہیں کی صرف تاریخِ تخت نشینی لکھی ہے۔ البتہ رام بابو نے تاریخِ ولادت بھی لکھی ہے۔

میں ذیل میں ایک فہرست پیش کرتا ہوں جس سے اندازہ ہوگا کہ دعوا کرنے کے باوصف اور دوسرے مولفین پر تعریض کرنے کے باوصف کتنے شعرا کی تاریخ ہائے ولادت سہل انگاری کی نذر ہوئی ہیں۔ ملاحظہ ہو:

نام شاعر	تاریخِ ولادت	تاریخِ وفات
وجہی	×	×
قطب شاہ ظل اللہ	×	درج ہے
عبداللہ قطب شاہ	×	//
ابوالحسن تانا شاہ	×	×
علی عادل شاہ ثانی	×	درج ہے
نصرتی	×	×

بحریؔ	×	×
میر محمد مزملؔ	×	×
شاکر ناجیؔ	×	درج ہے
خان آرزوؔ	×	״
فغاںؔ	×	×
میر سوزؔ	×	درج ہے
مصحفیؔ	×	×
انشاؔ	×	درج ہے
جرأتؔ	×	״
شاہ نصیرؔ	×	״
آتشؔ	×	×

مندرجہ بالا فہرست پر ایک نظر ڈالنے سے اندازہ ہوگا کہ بہت سے شاعروں کی یا تو تاریخِ ولادت و وفات دونو ہی غائب ہیں یا تاریخِ ولادت تو غائب ہے ہی۔ لطف یہ ہے کہ مصنف نے کہیں یہ اشارہ بھی نہیں کیا ہے کہ اس شاعر کی تاریخِ ولادت یا تاریخِ وفات مل نہیں سکی، سرے سے ذکر ہی اُڑا گئے ہیں۔ مصنف نے دیباچے میں پُر زور انداز سے لکھا ہے کہ دکنی شعرا کے متعلق سنی سنائی باتوں پر یا دوسرے حضرات کے اقوال پر اعتبار کرنے کے بجائے خود دکن جا کر قلمی نسخوں کا مطالعہ کیا اور کافی دن تحقیق کی نذر کیے اور عالم یہ ہے کہ دکنی شعرا کے بھی سنین غائب ہیں۔

صفحہ ۳۲۰ پر خواجہ آتشؔ کا ذکر کرتے ہوئے عنوان اس طرح قائم کیا گیا ہے:

خواجہ حیدر علی آتشؔ

(متوفی ۱۲۶۳ھ مطابق ۱۸۴۶ء)

”آتشؔ کا خلوص و محبت اتنا تھا کہ ناسخؔ کی وفات کے بعد شعر گوئی

ترک کردی تھی ... آخری زمانے میں وہ جو کچھ کہ جاتا وہ کیا کچھ نہ ہوتا۔ مگر یہ وضع دار بانکا سپاہی ۱۸۳۸ء میں ایسا خاموش ہوا جیسے مرگِ ناگہانی سے ۱۸۴۷ء میں اس خلوص ومحبّت کی نوسالہ خاموشی سے اردو شاعری کو جتنا نقصان ہوا وہ احاطۂ تحریر میں نہیں لایا جاسکتا"۔ (ص ۳۲۲)

۱۸۳۸ء ناسخ کا سنہ وفات ہے۔ اس میں ۹ سال جوڑے جائیں تو ۱۸۴۷ء ہی ہوتے ہیں۔ اب یہ سمجھ میں نہیں آتا کہ مصنّف کا کون سا قول صحیح مانا جائے۔ خود ہی آغاز میں عنوان کے تحت سنہ وفات ۱۸۴۶ء لکھا اور خود ہی ۱۸۴۷ء۔

عام تذکرہ نویسوں نے میرزا مظہر جانِ جاناں لکھا ہے، لیکن اب تحقیق شدہ امر یہ ہے کہ ان کا صحیح نام میرزا مظہر جانِ جاں تھا۔ میر نے نکات الشعرا میں جانِ جاں ہی لکھا ہے۔ لیکن دعوا تحقیق کرنے کے باوصف ڈاکٹر صاحب نے اس "غلط العام ہی کو صحیح سمجھا اور جانِ جاناں ہی لکھا ہے۔

ایک اور مغالطہ آفریں انداز کا ذکر کرنا بھی ضروری معلوم ہوتا ہے۔ مصنّف نے متعدّد شعرا کے ناموں کو عنوان قرار دے کر اس کے نیچے قوسین میں تاریخیں درج کی ہیں۔ کہیں تو تصریحاً لکھا ہے کہ تاریخِ ولادت و وفات اور کہیں کسی تصریح کے بغیر صرف تاریخیں لکھی گئی ہیں۔ یہ تاریخیں کہیں تو اس شاعر کی تاریخِ ولادت و وفات سے مطابقت رکھتی ہیں اور کہیں نہیں۔ مثلاً میرزا مظہر کے نام کے نیچے قوسین میں (۱۶۹۸ء سے ۱۷۸۱ء تک) لکھا ہوا ہے۔ یہی تاریخیں ان کی ولادت و وفات کی بھی ہیں۔ (اگرچہ تھوڑا سا اختلاف ہے) اسی طرح سودا کے نام کے نیچے (۱۷۱۳ء سے ۱۷۸۱ء تک) لکھا ہوا ہے اور یہ تاریخیں بھی سودا کی تاریخِ ولادت و وفات سے مطابقت رکھتی ہیں یا مثلاً میر حسن کے نام کے نیچے (۱۷۳۶ء سے ۱۷۸۶ء تک) لکھا ہوا ہے۔ یہی تاریخیں (سکینہ کے

لکھنے کے مطابق) ان کی ولادت و وفات کی ہیں۔ ان سے خیال ہوتا ہے کہ مصنّف کی قوسین میں درج کردہ تاریخیں سنین ولادت و وفات ہیں۔ لیکن خواجہ میر درؔد کے نام کے ذیل میں (۱۷۱۵ء سے ۱۷۸۱ء تک) لکھا ہوا ہے۔ حالاں کہ خواجہ صاحب کی تاریخِ ولادت ۱۷۲۰ء ہے اور تاریخِ وفات ۱۷۸۴ء (یہ تاریخیں مصنّف نے ہی لکھی ہیں)۔

میؔر و سوؔدا کے دورِ شاعری پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"بعض بعض اشعار ایسے بھی ملیں گے جن پر امرد پرستی کا پورا پورا اطلاق ہوتا ہے۔ ایسے اشعار دس بیس سے زیادہ نہ ہوں گے"۔ (ص ۲۳۴)

یہ دعوا غلط ہی نہیں گمراہ کن بھی ہے۔ مصنّف کے قول کے مطابق اس دور میں دس بیس شعر ملتے ہیں۔ حالاں کہ اگر صرف میؔر کے دواوین کا جائزہ لیا جائے تو "دس دس" سے آٹھ گنے شعر مل جائیں گے۔ یہ درست ہے کہ وہ میؔر کا اصلی رنگ نہیں۔ نہ ان اشعار سے میؔر کی شاعری پر حرف آتا ہے، نہ ان اشعار کو سامنے رکھ کر ان کے مرتبے کا تعیّن کیا جاتا ہے۔ لیکن تاریخِ ادب اور حقیقت نگاری کا فرض ہے کہ اس پہلو کا ذکر کیا جائے تو وضاحت کے ساتھ اس سوال پر گفتگو کی جائے یا کم از کم صحیح بات تو لکھی ہی جائے۔ یہ لکھنا کہ اس دور میں امرد پرستی سے متعلّق صرف دس بیس شعر کہے گئے ہیں ایک حقیقت کو مسخ کرنے کے مرادف ہے۔

ایسی ہی ایک غلط رائے آتؔش کے بارے میں لکھی ہے۔ فرماتے ہیں:

"آتؔش کا معیارِ عشق اتنا پست نہیں جتنا کہ انشؔا، جرأت یا دوسرے معاصرین کا ہے۔ یہ ضرور ہے کہ ان کے ہاں بھی دس بیس اشعار ایسے ہیں جو پست درجے کے ہیں۔ مثلاً:

حلقہ ناف سے یہ عقدہ کھلا اے آتؔش
کمرِ یار کو بھی پیچش مو آتی ہے

باہر نہ پائچے سے ہوں اس گل بدن کے پاؤں
پھیریں چھری نہ پنجۂ قصاب بن کے پاؤں

غسل کر لے یہیں دریا میں نہانے کو نہ جا
مچھلیاں لپٹیں گی اے یار ترے بازو سے

(ص ۳۲۶)

اوّل تو ان اشعار کو معیارِ عشق سے کوئی تعلق نہیں اور اگر یہ مان لیا جائے کہ ان کی مراد عام معیارِ شاعری سے ہے تو پھر اس رائے کے غلط ہونے میں کوئی شبہ نہیں۔ آتش کے یہاں دس بیس شعر نہیں تقریباً ان کا نصف کلام لکھنؤ کے خاص رنگ میں ڈوبا ہوا ہے۔ ہاں یہ کہا جا سکتا ہے کہ ناسخ اور دوسرے ہم عصر شعرا کے مقابلے میں آتش کے یہاں حقیقی شاعری کے جواہر بے حد آب و تاب کے ساتھ جلوہ فگن ہیں اور یہ کوئی تعجب کی بات نہیں۔ خود میر کے ضخیم کلّیات کا ایک مختصر سا حصّہ ہی ان کی شاعرانہ عظمت کی نمائندگی کرتا ہے۔

''ناسخ کے کلام میں کوئی اصولی غلطی نہیں پائی جاتی۔ مصحفی کی طرح یہ نہیں ہوا کہ ایک مصرع کسی بحر میں دوسرا کسی بحر میں موزوں ہو گیا''۔ (ص ۳۰۸)

دعوا کیا گیا ہے کہ مصحفی نے ایسے شعر بھی کہے ہیں جس کا ایک مصرع کسی بحر میں ہے دوسرا کسی بحر میں۔ لیکن یہ ادعاے محض ہی رہا۔ کوئی مثال نہیں پیش کی گئی جس سے اس کا ثبوت مل سکتا۔ حالاں کہ ایک محقق کے لیے تحقیقی مقالے میں ایسا دعوا کرنا زیبا نہیں۔

غالب و مومن کے دورِ شاعری پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''اس دور کے معمولی شعرا کی تعداد بہت ہے لیکن بہترین غزل گو ذوق، مومن، غالب ہوئے ہیں۔ انھیں کے ہاتھوں غزل کی ترقی ہوئی ہے۔ انھیں کے ہاتھوں یہ معراجِ کمال تک پہنچی۔ عمر کے لحاظ

سے ذوقؔ ان تینوں میں بڑے تھے۔ مومنؔ سب سے چھوٹے۔
شاعرانہ نقطۂ نظر سے غالبؔ کا نمبر اوّل ہے۔ اس کے بعد ذوقؔ و
مومنؔ کی جگہ ہے''۔ (ص ۳۶۰)

آخری جملہ ذرا پہلو دار ہے۔ اس کا ایک مطلب تو یہ ہوسکتا ہے کہ مصنّف کی رائے میں غالبؔ تو درجۂ اوّل کے غزل گو تھے اور دوسرے درجے میں ذوقؔ و مومنؔ ہیں۔ گویا ذوقؔ و مومنؔ ایک ہی درجے کے غزل گو تھے۔ دوسرا پہلو یہ بھی ہوسکتا ہے کہ غزل گوئی کے اعتبار سے سب سے بلند درجہ غالبؔ کا ہے اس کے بعد ذوقؔ کا، پھر مومنؔ کا۔ غالبؔ درجۂ اوّل کے غزل گو تھے اس سے کون انکار کرسکتا ہے۔ لیکن مصنّف کی اس رائے کو شاید ہی کوئی خوش ذوق تسلیم کرسکے کہ غالبؔ کے بعد ذوقؔ کا مرتبہ ہے یا ذوقؔ و مومنؔ ایک ہی درجے کے غزل گو تھے۔

''زین العابدین خاں عارفؔ کی جواں مرگی پر جس طور سے اظہارِ
جذبات کیا ہے وہ بھی اپنی مثال آپ ہے۔ فارسی میں فردوسیؔ نے
سہرابؔ کے قتل ہونے پر جو اظہارِ تاسّف کیا ہے وہ بھی بے نظیر
ہے۔ یا امیر خسروؔ نے بھائی کی وفات پر چند اشعار کہے تھے وہ بھی
بہت موثّر تھے۔ ان کے بعد اگر کسی دوسرے شاعر کے یہاں ایسے
اشعار ہیں تو وہ غالبؔ ہی کی ذات ہے''۔ (ص ۳۹۹)

معلوم ہوتا ہے مصنّف کا فارسی مطالعہ بہت محدود ہے ورنہ یہ کبھی نہ لکھتے کہ فردوسیؔ کے مرثیہ سہراب اور خسروؔ کے مرثیہ برادر کے بعد غالبؔ کے مرثیہ عارفؔ کا درجہ ہے۔ یہ ٹھیک ہے کہ فردوسیؔ نے سہرابؔ کا مرثیہ بہت دردناک انداز سے لکھا ہے لیکن ڈاکٹر صاحب کو معلوم نہیں کہ اس سے زیادہ دردناک مرثیہ وہ ہے جو سہرابؔ نے اپنے بیٹے کی موت پر لکھا ہے۔ اسی طرح نظیریؔ کا وہ مرثیہ جو اس نے شہزادۂ مرادؔ کی موت پر لکھا تھا اور فیضیؔ کا ایک مرثیہ جو اس نے اپنے طفلِ خرد سال کی موت پر لکھا تھا، بے حد پُر اثر ہیں۔

عرفیؔ کے مرثیۂ سلطان محمود اور سعدیؔ کے مرثیہ معتصم باللہ کو چھوڑیے کہ بادشاہوں کے مرثیے ہیں۔ مولانا شبلی نے خسروؔ اور سہرابؔ کے مرثیے کی بہت تعریف کی ہے لیکن شبلی نے ہی مذکورۂ مراثی کا بھی ذکر کیا ہے۔

اس سلسلے میں یہ لکھنا بھی دل چسپی سے خالی نہ ہوگا کہ امیر خسروؔ نے صرف اپنے بھائی ہی کا مرثیہ نہیں لکھا ہے، اپنی والدہ کا بھی بڑا پُراثر مرثیہ لکھا ہے۔ انھوں نے اپنی مثنوی ''لیلیٰ مجنوں'' میں ایک جگہ والدہ اور بھائی دونوں کے انتقال پر بڑے دل دوز اور جگر گداز انداز سے مرثیہ خوانی کی ہے۔ اس کے علاوہ تاثیر و درد کے لحاظ سے جامیؔ کا وہ مرثیہ جو انھوں نے اپنے بیٹے صفی الدین کی موت پر لکھا ہے، بالتحقیق قابلِ ذکر ہے۔ ذیل میں اس کے کچھ شعر لکھتا ہوں:

زیرِ گل تنگ دل اے غنچۂ رعنا چونی
بے تو ما غرقہ بہ خونیم تو بے ما چونی
سلک جمعیت ما بے تو گسست ست زہم
ما کہ جمعیم و چنیم تو تنہا چونی
برسرِ خاک توام ایکہ ازیں پیشترم
بودہ تاج سر امروز تہِ پا چونی
بے تو در روے زمیں تنگ شدہ برمن جاے
تو کہ در زیر زمیں ساختۂ جا چونی
می شود دیدۂ بینا ز غبارے تیرہ
زیرِ خاک آمدہ اے دیدۂ بینا چونی
خورد غم ہاے توام وہ کہ خیال تو گہے
می نہ پُرسد کہ دریں خوردنِ غم ہا چونی
رو بہ صحراے عدم تاختی از شہر وجود
من ازیں شہر ملولم تو بہ صحرا چونی

جامیؔ کے مرثیے کا ایک بند ہے جو نقل کیا گیا۔ جگر گدازی و دل دوزی کے اعتبار سے یہ مرثیہ نہایت درجہ بلند ہے۔ اوپر فیضیؔ کے بھی ایک مرثیے کا ذکر کیا گیا ہے جو اس نے اپنے بیٹے کی موت پر کہا تھا۔ ذیل میں اس کے چند شعر درج کرتا ہوں۔ مصنف کے دعوے کو سامنے رکھ کر فیضیؔ و جامیؔ کے مرثیوں کا مطالعہ کرنا ان کے قول کی تردید کے لیے ضروری ہے۔

اے روشنیِ دیدۂ روشن چگونہ
من بے تو تیرہ روز و تو بے منِ چگونہ
ماتم سرا است خانۂ من در فروغ تو
تو زیرِ خاک ساختہ مسکن چگونہ
برخاک و خس کہ بستر و بالیں جواب ست
اے یاسمین عذار سمن تن چگونہ

فارسی مراثی کے ذکر میں خاقانیؔ کے اس بے مثل مرثیے کا ذکر بھی ضروری ہے جو اس نے اپنے جوان بیٹے کی موت پر کہا تھا۔ چند شعر لکھتا ہوں:

بہ جہاں پشت بندید و بد یک صدمت آہ
مہرہ پشت جہاں یک زد گر بکشائید
آگہید از رگ جانم کہ چہ خوں می ریزد
خوں ز رگ ہاے دل وسوسہ گر بکشائید
خواب بہ دیدم و از بیم خطرناکی خواب
نیک بد رنگ شدم بند خطر بکشائید

مادرش بر سرِ خاکست بخوں غرق و ز خلق
دم فرو بست عجب دارم اگر بکشائید
ایں توانید کہ ما در بہ فراق پسر ست

پیش مادر سر تابوت پسر بکشائید

تا بہ بیند کہ بباغش نہ سمن ماند نہ سرد

دراں باغ بہ آئین و خطر بکشائید

از پے دیدنِ آں داغ کہ خاقانی راست

چشم بندا مل از چشم بشر بہ کشائید

متعدّد روایتیں عجیب انداز سے درج کی گئی ہیں۔ ایک جگہ ایک روایت لکھی ہے۔ دوسری جگہ اس کے متعلق کسی شک کا اظہار کر دیا۔ ثبوت نہ اس یقین کا دیا گیا نہ اس شک کا، جس سے کتاب کی تحقیقی حیثیت بہت مشکوک ہو جاتی ہے صرف ایک مثال دیکھیے۔ نظیر اکبرآبادی کے متعلق صفحہ ۲۸۱ پر لکھتے ہیں:

''انتہا سے زیادہ سیر دل اور قانع مزاج تھے۔ چناں چہ کسی دربار یا سرکار سے متعلق ہونا گوارہ نہ کیا۔ نواب سعادت علی خاں نے طلب کیا، انھوں نے انکار کیا۔ بھرت پور کے راجہ نے بلایا، یہ نہ گئے''

لیکن اگلے ہی صفحے پر لکھتے ہیں:

''نواب سعادت علی خاں اور راجہ بھرت پور کا طلب کرنا اور ان کا انکار کرنا قرینِ قیاس نہ ہو تو یہ ضرور ہے کہ انھوں نے کبھی ملازمت کی خواہش بھی نہیں کی''۔ (صفحہ ۲۸۲)

ناسخ کے تذکرے میں ایسی کئی روایتیں ہیں۔

---

(۲)

زیرِ نظر کتاب میں مختلف شاعروں کے متعلق جن خیالات کا اظہار کیا گیا ہے ان سے جگہ جگہ اختلاف کیا جا سکتا ہے۔ مثلاً مصحفی کی غزل گوئی کو مجموعی طور پر انشا کے مقابلے میں کم تر ظاہر کیا گیا ہے، انشا کا علم و فضل مسلّم، ان کی زبان دانی و تصنیفی عظمت برحق لیکن

غزل سرائی کے لحاظ سے مصحفی ان سے بدرجہا بلند تھے۔ مصنّف نے لکھا ہے کہ "بیسویں صدی میں ان کے کلام سے لطف ہونا بہت ہی مشکل امر ہے"۔ اس سے زیادہ بدمذاقی کی اور کوئی بات ہو ہی نہیں سکتی۔ قدیم ادبیات سے لذّت یاب ہونا اس میں شک نہیں کہ ہر فارغ التحصیل کے بس کی بات نہیں۔ لیکن بے توفیقی کی یہ دولت سب ہی کے دامن میں کیوں ڈال دی جائے؟

مصنّف نے اردو غزل کے تیسرے دور میں مرزا مظہرؔ، دردؔ، میرؔ، سوداؔ چار اساطین کا ذکر کیا ہے۔ دوسرے شعرا میں تاباںؔ، یقینؔ، میر اثرؔ، سوزؔ اور میر حسنؔ کے نام لکھتے ہیں لیکن قائمؔ چاندپوری کا نام تک نہیں لیا۔ اس بدذوقی کی جس قدر داد دی جائے کم ہے۔

اس کے ساتھ ساتھ مصنّف نے متعدّد جگہ انتخابِ اشعار اور شعر فہمی کے سلسلے میں حد درجہ بدمذاقی کا ثبوت دیا ہے۔ ایسی چند مثالیں نقل کیے بغیر اس کا اندازہ صحیح طور پر نہیں ہوسکتا۔

پانچویں باب میں ایک جگہ لکھتے ہیں:

"حامد الٰہ آبادی کے دو شعر ملاحظہ ہوں جو باوجود مشکل ردیف کے بہت اچھے ہیں:

آفت آئی فصلِ گل سوے چمن آہی گئی
یاد پھر مجھ کو مئے توبہ شکن آہی گئی
اب تو شکووں پر بھی تو جھکنے لگی اے چشمِ یار
آدمیت تجھ میں آئے وحشی ہرن آہی گئی"

(صفحہ ۱۰۳)

اگر یہ شعر "بہت اچھے" ہیں تو پھر معیار کا خدا حافظ ہے۔ دوسرے شعر میں استعارے کی بدقوارگی قابلِ دید ہے۔ چشمِ یار کو ہرن کہنا حامدؔ صاحب ہی جیسے بالغ نظر حضرات سے ممکن ہوسکتا ہے۔

میرؔ کے یہاں عناصر تصوف کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''دردؔ کی صوفیانہ شاعری کے بعد میرؔ ہی کا مرتبہ ہے۔ ان کے یہاں پوری پوری غزلیں اسی رنگ کی ملیں گی۔ دیوانِ اوّل کی پہلی غزل بہت مشہور ہے۔ ایک دوسری غزل اور چند اشعار ملاحظہ ہوں''۔

(ص ۱۲۹)

دعوا کیا ہے کہ میرؔ کی بعض غزلیں شروع سے آخر تک تصوف میں ڈوبی ہوئی ہیں۔ لیکن مثال میں جس غزل کو پیش کیا گیا وہ اس معیار پر پوری نہیں اترتی۔ غزل یہ ہے:

گل کو محبوب ہم قیاس کیا ۔۔۔ فرق نکلا بہت جو باس کیا
دل نے ہم کو مثالِ آئینہ ۔۔۔ ایک عالم کا روشناس کیا
کچھ نہیں سوجھتا ہمیں اس بن ۔۔۔ شوق نے ہم کو بے حواس کیا
عشق میں ہم ہوئے نہ دیوانے ۔۔۔ قیس کی آبرو کا پاس کیا
دور سے چرخ کے نکل نہ سکے ۔۔۔ ضعف نے ہم کو مور طاس کیا
صبح تک شمع سر کو دھنتی رہی ۔۔۔ کیا پتنگے نے التماس کیا

آخری تین شعر تاویل بعید کے بعد بھی تصوف کے دائرے میں نہیں آسکتے ہیں۔

غزل مضمون واحد کے عنوان سے ضامن علی صاحب ضامنؔ کی ایک غزل درج کی گئی ہے جس میں شاعر نے آرزو کے مختلف پہلوؤں پر روشنی ڈالی ہے۔ اس غزل کے بیش تر اشعار تغزلِ شعریت، عذوبت سے تہی داماں ہیں لیکن مصنف نے غزل نقل کرنے کے بعد حسبِ ذیل الفاظ میں اس پر تبصرہ کیا ہے:

''آرزو کے مختلف پہلوؤں پر کتنے لطف کے ساتھ روشنی ڈالی گئی ہے۔ شاعرانہ اندازِ بیان کے ساتھ ساتھ حقائق و معارف پر بھی روشنی پڑتی ہے''۔ (ص ۱۴۱)

یہ غزل طویل ہے۔ میں چند اشعار نمونتاً درج کرتا ہوں۔ ان میں شعریت کس حد تک ہے اس کا فیصلہ ناظرین بہ آسانی کرسکیں گے:

ہاتھ میں کشکول رہتی ہے فقیروں کے سدا
بادشہ کا سر ہے وقفِ آستانِ آرزو
آرزوئیں نیک تھیں یا بد تھیں جانچے گا خدا
اصل میں دنیا ہے دادِ امتحانِ آرزو
رام جی کیوں کھینچتے جا کر جنک جی کی کمان
دل میں گر ہوتا نہ تیرِ بے کمانِ آرزو
بے طلب سب دل میں آجاتی ہے وقت دار و گیر
ہمت و جوش و شجاعت میہمانِ آرزو
قوتیں مغلوب کر دیں بڑھ کے خود کمزوریاں
توپ کا گولہ بنے تیرِ کمانِ آرزو
دل وہی جس کی کہ عظمت لامکاں سے کم نہیں
اصل میں دیکھو تو بس ہے اک مکانِ آرزو

---

(۳)

بے شمار فنی و تحقیقی غلطیوں میں سے چند کا سرسری طور پر تذکرہ کیا گیا۔ اس سے اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ اس تحقیقی مقالے کا کیا حال ہے۔ اس سلسلے میں ایک اور قابلِ ذکر خامی کا تذکرہ بھی ضروری ہے۔

مصنف نے غضب کیا ہے کہ اساتذہ کے بہت سے مشہور اشعار کو عجیب عجیب ترمیمات کے ساتھ درج کیا ہے۔ مصنف نے دیباچے میں دعوا کیا ہے کہ ''میں نے سُنی سنائی باتوں پر بہت کم اعتبار کیا ہے۔ کوشش و جستجو سے اساتذہ کے کلّیات کے مختلف قلمی نسخے پڑھے۔ شمالی ہند کے شعرا کے حالات اور کلام کی جستجو میں لکھنؤ، دہلی، آگرہ، فیض آباد، میرٹھ اور دوسرے مقامات پر گیا اور بذاتِ خود مطالعہ کیا''۔

لیکن مشہور اساتذہ کے مشہور شعر اس حد تک غلط سلط لکھے گئے ہیں کہ ان سے اس

دعوے کی صداقت بڑی حد تک مشکوک ہو جاتی ہے۔ ایسے کچھ اشعار درج کرتا ہوں۔ مقابل میں صحیح اشعار بھی لکھ دیے گئے ہیں۔ خط کشیدہ حصے اس کو ظاہر کرتے ہیں:

درج کتاب اشعار	صحیح اشعار
اخفائے رازِ عشق نہ ہو آبِ اشک سے	اطفائے نازِ عشق نہ ہو آبِ اشک سے
یہ آگ وہ نہیں جسے پانی بجھا سکے (درد)	یہ آگ وہ نہیں جسے پانی بجھا سکے
عالم کے بیچ پھر نہ رہے رسمِ عاشقی (سوداؔ)	عالم کے بیچ پھر نہ رہے رسمِ عاشقی
گر نیم لب کوئی ترے شکوے میں وا کرے	گر نیم لب کوئی ترے شکوے سے وا کرے
تنہا نہ روزِ ہجر ہے سوداؔ یہ ہے ستم	تنہا نہ روزِ ہجر ہے سوداؔ پہ یہ ستم
پروانہ ساں وصال میں ہر شب جلا کرے	پروانہ ساں وصال کی ہر شب جلا کرے
کیفیتِ چشم اس کی مجھے یاد ہے سوداؔ	کیفیتِ چشم ....
ساغر کو مرے ہاتھ سے لینا کہ چلا میں	ساغر کو مرے ہاتھ سے لیجو کہ چلا میں

مذکورہ بالا سوداؔ کا شعر ص ۲۰۷ پر ڈاکٹر صاحب نے ایک دوسری ترمیم کے ساتھ درج فرمایا ہے۔ ملاحظہ ہو:

کیفیتِ چشم اس کی مجھے یاد ہے سوداؔ
ساغر کو مرے ہاتھوں سے لینا کہ چلا میں (ص ۲۰۷)

گدا سمجھ کے وہ چپ تھا جو میری شامت آئے
اٹھا اور اُٹھ کے قدم میں نے پاسباں کے لیے (یہی شعر ص ۴۰۶ پر اس طرح درج ہے:

گدا سمجھ کے وہ چپ تھا جو میری شامت آئے (گدا سمجھ کے وہ چپ تھا مری جو شامت آئی)

بڑھا اور بڑھ کے قدم میں نے پاسباں کے لیے اٹھا اور اُٹھ کے قدم میں نے پاسباں کے لیے

بھویں تنی ہیں خنجر ہاتھ میں ہے تن کے بیٹھے ہیں بھویں تنی ....
یہ کس سے آج بگڑی ہے جو یوں بنکے بیٹھے ہیں (داغؔ) کسی سے آج بگڑی ہے جو وہ یوں بنکے بیٹھے ہیں
(ص ۸۰)
آخر اس بیماریٔ دل نے اپنا کام تمام کیا (میرؔ) دیکھا اس بیماریٔ دل نے آخر کام تمام کیا
(ص ۸۰)

مرکے بھی چین نہ آیا تو کدھر جائیں گے (ذوق) مر گئے پر نہ لگا جی تو کدھر جائیں گے
(ص ۹۵)

کہ نطق نے مرے بوسے مری زباں کے لیے غالب کہ میرے نطق نے بوسے مری زباں کے لیے
(ص ۹۶)

جو کچھ کہ ہوں غرض کہ میں آفت رسیدہ ہوں درد جو کچھ کہ ہوں سو ہوں غرض آفت رسیدہ ہوں
(ص ۱۹۲)

ذکر میرا تو وہ کرتا تھا صریحاً لیکن ذکر میرا ہی وہ کرتا تھا صریحاً لیکن
(ص ۱۹۴)

میں نے پوچھا تو کہا خیر یہ مذکور نہ تھا درد میں جو پوچھا تو کہا خیر یہ مذکور نہ تھا
(ص ۱۹۶)

چشم تر آئے تھے دامن تر چلے درد چشم نم آئے تھے دامن تر چلے
(ص ۱۹۶)

ورنہ طاعت کے لیے کروبیاں کچھ کم نہ تھے درد ورنہ طاعت کے لیے کچھ کم نہ تھے کروبیاں
(ص ۱۹۶)

مدرسہ یا دیر کعبہ کہ یا بت خانہ تھا درد مدرسہ یا دیر تھا یا کعبہ یا بتخانہ تھا
(ص ۹۶)

ہم بھی مہماں تھے واں اور تو ہی صاحب خانہ تھا درد ہم بھی مہماں تھے یاں اک تو ہی صاحب خانہ تھا
ص ۱۹۶)

مجھے در سے اپنے ٹالے ہے یہ بتا مجھے تو کہاں نہیں مجھے در سے اپنے تو ٹالے ہے یہ بتا مجھے تو کہاں نہیں
(ص ۱۹۸)

کوئی اور بھی ہے ترے سوا تو اگر رہے ہے یہاں نہیں درد کوئی اور بھی ہے گا ترے سوا تو اگر نہیں تو جہاں نہیں
ڈرتے ڈرتے ترے کوچے سے اگر جاتا ہوں سودا ڈرتے ڈرتے جو ترے کوچے میں آجاتا ہوں
(ص ۲۰۶)

کیا جانے دل کو کھینچے ہیں کیوں شعر میر کے میر کیا جانوں دل کو .. ..
(ص ۲۲۲)

دل سے رخصت ہوئی کوئی حاجت میرؔ دل سے رخصت ہوئی کوئی خواہش
(ص۲۲۳)

نہ چیتا اور بہت دن کم رہا میرؔ تو نہ چیتا یاں بہت دن کم رہا
(ص۲۲۴)

ہوگا کسی دیوار کے سایہ کے تلے میرؔ میرؔ ہوگا کسو دیوار کے سائے میں پڑا میر
(ص۲۲۶)

کیا کام محبت کا اس آرام طلب کو میرؔ کیا ربط محبت سے اس آرام طلب کو
(ص۲۲۶)

غیرتِ یوسف ہے یہ وقتِ عزیز میرؔ غیرتِ یوسف ....
(ص۲۳۰)

مفت اس کو رائگاں کھوتا ہے کیا میرؔ میر اس کو رائگاں کھوتا ہے کیا
(ص۲۳۰)

نیند اسکی ہے دماغ اس کا ہے رات اسکی ہے غالبؔ نیند اسکی ہے دماغ اس کا ہے راتیں اسکی ہیں
(ص۲۳۷)

جس کے شانے پر تری زلفیں پریشاں ہوگئیں غالبؔ تیری زلفیں جس کے بازو پر پریشاں ہوگئیں
(ص۲۳۷)

آوارگی نکہتِ گل سے ہے اشارہ آتشؔ آوارگی نکہتِ گل ہے یہ اشارہ
(ص۲۲۳)

آسودہ دنیا جو ہے بیگانہ ہے اس کا آتشؔ آلودہ دنیا جو ہے بیگانہ ہے اس کا
(ص۳۲۹)

بنتی نہیں ہے ساغر و مینا کہے بغیر غالبؔ بنتی نہیں ہے بادہ و ساغر کہے بغیر
(ص۲۲۳)

دل میری ہی باتوں سے بہل جائے تو اچھا ذوقؔ دل میری ہی باتوں میں بہل جائے تو اچھا
(ص۳۶۵)

نہ سہی گر مرے اشعار میں معنی نہ سہی غالبؔ گر نہیں ہیں مرے اشعار میں معنی نہ سہی

مشکلیں اتنی پڑیں مجھ پر کہ آساں ہوگئیں غالبؔ مشکلیں مجھ پر پڑیں اتنی کہ آساں ہوگئیں
(ص ۳۹۴)

جاتے ہوئے کہتے ہو قیامت میں ملیں گے غالبؔ جاتے ہوئے کہتے ہو قیامت کو ملیں گے
(ص ۳۹۵)

میں نے کہا کہ بزم ناز غیر سے چاہیے تہی غالبؔ میں نے کہا کہ بزم ناز چاہیے غیر سے تہی
(ص ۳۹۹)

سنتے ہیں اگلے زمانے میں کوئی میرؔ بھی تھا غالبؔ کہتے ہیں اگلے زمانے میں کوئی میرؔ بھی تھا
(ص ۴۰۰)

پر اسے آہ نے اثر نہ کیا دردؔ پر اسے آہ کچھ اثر نہ کیا
(ص ۴۱۱)

پر ترے عہد کے آگے تو یہ دستور نہ تھا دردؔ پر ترے عہد سے آگے تو یہ دستور نہ تھا
(ص ۴۱۵)

(۴)

اب میں اس کتاب کے سب سے کمزور اور اسی نسبت سے سب سے زیادہ افسوس ناک پہلو کے متعلق کچھ کہنا چاہتا ہوں۔ ایک مصنّف سے خاص طور پر جب کہ وہ ایک اعلا درس گاہ میں ادب و زبان کا استاد بھی ہو، یہ توقّع ضرور کی جاتی ہے کہ وہ شعر و شاعری کے متعلّق اگر بلند خیالات کا اظہار نہیں کرسکتا تو کم از کم عبارت صحیح ضرور لکھے گا۔ اگر کوئی ڈاکٹر یونی ورسٹی میں شعبۂ اردو میں استاد ہو، اعلا تعلیم کا لیبل اس کی پیشانی پر لگا ہوا ہو اور تحقیق کی کٹھن منزلیں طے کرچکا ہو اور اس سر و سامان کے باوصف الفاظ کے صحیح محلِ استعمال سے نا آشنا رہے اور اس کی کتاب کے ہر صفحے پر دو چار غلطیاں دعوتِ نظر دیتی ہوئی نظر آئیں، اس صورت میں ان طلبہ کا کیا حشر ہوگا جو ایسے ''بالغ نظر'' استاد کے زیرِ سایہ منازلِ شاگردی طے کریں گے۔

مجھ کو بے حد افسوس کے ساتھ لکھنا پڑتا ہے کہ زیرِ نظر کتاب میں جس کو متعدّد اساتذہ نے سندِ قبولیت عطا کی ہے قدم قدم پر زبان و بیان کی ایسی طفلانہ غلطیاں ملتی ہیں کہ ساری خوش عقیدگی خاک میں مل جاتی ہے۔ سمجھ میں نہیں آتا کہ زبان و بیان کی ایسی نمایاں غلطیوں کے ہوتے ہوئے فاضل ممتحن نے اس کتاب پر مہرِ پسندیدگی کس طرح ثبت کردی اور اس طرف بالکل توجہ نہیں کی کہ جو طلبہ اس کتاب کو ایک استاد کا شاہ کار سمجھ کر پڑھیں گے وہ اس کے غلط جملوں سے گمراہ ہو کر خود کس قدر غلط سلط زبان لکھیں گے۔ تقریباً ساڑھے چار سو صفحات کی ضخیم کتاب میں ایسی بے شمار غلطیاں ہیں۔ میں اثباتِ مدعا کے لیے کچھ مثالیں پیش کرتا ہوں۔ عبرت و نصیحت حاصل کرنے کے لیے یہی کافی ہیں۔

بعض شعرا کو کچھ الفاظ اس طرح پسند آجاتے ہیں کہ وہ ان کو جا و بے جا استعمال ضرور کرتے ہیں۔ اس کثرتِ استعمال سے وہ الفاظ ان شعرا کا ''ٹریڈ مارک'' بن جاتے ہیں۔ اسی طرح ڈاکٹر صاحب کو بھی بعض الفاظ سے خاص ذہنی تعلّق ہے۔ ان میں سے ایک لفظ ''موزوں'' بھی ہے۔ ڈاکٹر صاحب نے اس لفظ کو کثرت سے استعمال کیا ہے لیکن اس احتیاط کے ساتھ کہ صحتِ استعمال کا پرتو نہ پڑنے پائے۔ کیفیت موزوں کرنا، قافیہ موزوں کرنا، غزل موزوں کرنا، غرض ایسے کتنے ہی ''موزوں کرنا'' موصوف کے خانۂ گہربار سے ''موزوں'' ہوئے ہیں۔ چند مقامات دیکھیے:

قافیہ موزوں کرنا	''ایک ہی قافیہ کو کئی کئی بار موزوں کرنا اور مختلف انداز سے باندھنا'' (ص ۲۵۶)
غزل موزوں کرنا	''باقی جتنے شاعر ہیں ان سب نے غزلیں موزوں کی ہیں'' (ص ۳۳)
کیفیت موزوں کرنا	''شاعر کے دل و دماغ پر جو جو کیفیتیں گزشتہ زمانے کی یاد کر کے طاری ہوتی جاتی ہیں وہ ان کو پُر جوش لب و لہجہ میں تسلسل کے ساتھ موزوں کرتا چلا جاتا ہے''۔ ص ۳۶)
حالت موزوں کرنا	''جس میں شاعر اپنا تخلّص نظم کرتا ہے کبھی اپنی حالت موزوں کرتا ہے''۔ (ص ۴۲)

''اب تو یہ شعر ہر اس شخص پر اور اس کے تباہ و برباد گھر پر موزوں آتا ہے جس کے یہاں کوئی آنے والا ہو اور بے سروسامانی کا عالم ہو''۔ (ص ۹۷)	موزوں آنا
''ادھر شاعر کے ذہن میں کوئی خیال آیا اور اس نے چاہا کہ اسے موزوں کرے''۔ (ص ۱۰۲)	خیال موزوں کرنا
''اس سے پہلے کے شعر میں مردوں کے زیور کو موزوں کیا ہے''۔ (ص ۱۴۱)	زیور موزوں کرنا
''وحدت فی الکثرت کے مسئلے کو کیا خوب موزوں کیا ہے''۔ (ص ۱۵۳)	مسئلہ موزوں کرنا
''میر نے ان مضامین کو بہت اچھا موزوں کیا ہے''۔ (ص ۲۱۱)	مضامین کو موزوں کرنا
''ان کے یہاں بلند سے بلند خیال نظم ہوا ہے گہری سے گہری باتیں موزوں ہوئی ہیں''۔ (ص ۲۲۴)	باتیں موزوں کرنا
''ایسا نہیں ہے کہ غزلوں کی اور قیمتیں موزوں ہی نہ ہوئی ہوں''۔ (ص ۲۴۳)	قیمتیں موزوں کرنا
''اپنے دیوان میں نسیمِ صبح کو بار بار موزوں کرتے ہیں''۔ (ص ۲۷۱)	نسیم کو موزوں کرنا
''کون نہیں جانتا کہ خواجہ حافظؔ نے اس شعر میں رومانی جذبہ موزوں نہیں کیا''۔ (ص ۳۵۰)	جذبہ موزوں کرنا
''مضامینِ تصوّف ہر شاعر نے موزوں کیے ہیں''۔ (ص ۳۵۱)	مضامین موزوں کرنا
''مسائلِ تصوّف کو غالبؔ سے بہتر کسی نے موزوں نہیں کیا''۔ (ص ۴۰۷)	مسائل موزوں کرنا
''فلسفۂ حیات اور اخلاقی نکات پچھلے شعرا نے بھی نظم کیے ہیں اور ان کی مثالیں دی جاچکی ہیں لیکن غالبؔ نے جس اچھوتے انداز سے موزوں کیا ہے وہ قابلِ دید ہے''۔ (ص ۴۰۲)	فلسفہ موزوں کرنا

''موزوں کرنے'' اور ''موزوں ہونے'' کی یہ چند مثالیں پیش کی گئیں اس سے اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ اس کتاب میں نثر نگاری کا کیا عالم ہے۔ ایسی غلطیاں تو زبان و

ادب کے معمولی طالبِ علم بھی مشکل ہی سے کریں گے۔ ڈاکٹر صاحب اگر اس دولت سے بالکل تہی داماں تھے تو سمجھ میں نہیں آتا کہ کیا ان کے نگراں استاد اور دوسرے محققین بھی بالکل کورے تھے؟ عرفی نے شکایت کی ہے کہ ''نیافتم کہ فروشند بخت در بازار'' ٹھیک ہے قسمت بازار میں نہیں بکتی، لیکن اس حد تک زبان کے جاننے والے ہر جگہ مل سکتے ہیں۔ صرف توفیق کی بات ہے۔

ذیل میں کچھ اور عجوبہ نگاریاں نقل کرتا ہوں، پڑھیے اور عبرت حاصل کیجیے:

* ''ہر زمانے کے ادیبوں نے اس کی تعریف پیش کرنے کی کوشش کی ہے''۔ (ص۱)
* ''پہلے شعر کے دونوں مصرعے ایک قافیے میں ہوں''۔ (ص۲۴)
* ''سو دو سو اشعار کی صرف ایک غزل دیوان میں شائع نہیں ہوتی بل کہ الگ الگ یکے بعد دیگر متعدد شائع کی جاتی ہیں''۔ (ص۴۳)
* ''اس کے کلام سے ناامیدی کی جھلک تک نہیں پائی جاتی''۔ (ص۵۵)
* ''خوش رہنے کا بہترین آلۂ کار ظرافت ہے''۔ (ص۶۶)
* ''دونوں حضرات کو تھوڑی سی غلط فہمی واقع ہوئی ہے''۔ (ص۶۸)
* ''یہ وہ نازک خیالات ہوتے ہیں جن پر نہ صرف انفرادی افضلیت بل کہ انسانی اشرف المخلوقات کا دار و مدار ہوتا ہے''۔ (ص۸۷)
* ''جیسے جیسے اس میں اضافہ ہوتا گیا ویسے ویسے اس کے اسلوبِ بیان کا معیار بنتا رہا۔ ترمیم ہوتا رہا۔ تنسیخ ہوتا''۔ ص (۱۰۰)
* ''حالاں کہ وہ مضمون بہت کمیاب ہے۔ لیکن میں نے اسے حاصل کر کے استفادہ حاصل کیا''۔ (ص۱۲۲)
* ''اردو میں فارسی الفاظ کا امتزاج زور پکڑ رہا تھا۔ راسخ نہیں ہوا تھا''۔ (ص۱۵۱)
* ''لیکن ان کی اصطلاحوں نے اردو شاعری میں کچھ نہ کچھ تبدیلی واقع کر دی''۔ (ص۱۷۷)
* ''نئے خیالات اردو میں اضافہ کیے''۔ (ص۱۸۷)

* ''ان سے بہت پہلے قلی قطب شاہ، سراج اور ولی کے یہاں فارسی کے اشعار اور غزلیں ترجمہ ہوچکی تھیں''۔ (ص ۱۸۸)
* ''بہت سے اشعار اپنی شاعری کے متعلق نظم کیے ہیں''۔ (ص ۲۲۳)
* ''کوئی خاص رنگ کے ایجاد کا سہرا ان کے سر پر نہ بندھ سکا''۔
* ''غریبی، مفلسی، جہالت دور سے آنکھیں دکھاتی تھی اور یہ ان سے آنکھوں میں آنکھیں ملانا بھی پسند نہ کرتے تھے''۔ (ص ۲۹۴)
* ''اصول اور اصلاح زبان کا کام حاتم نے شروع کیا تھا لیکن اس پر پابندی نہ کرسکے۔ ناسخ نے اصول مقرر کیے اور ان پر پابندی بھی کی''۔ (ص ۳۱۳)
* ''حیدر آباد جب گئے ہاتھوں ہاتھ لیے گئے خاص طور سے دیوان چندو لال بہت زیادہ سلوک ہوا کرتے تھے۔'' (ص ۳۱۶)
* ''غالب اور مومن کی جدت طراز طبائع رسمی و تقلیدی شاعری کی دیوار گرانے میں لگی ہوئی تھیں لیکن ذوق اس کو سہارا دیے ہوئے ابھارنے میں کوشاں تھے''۔ (ص ۳۶۵)
* ''فارسی کی منتہی کتابیں دیکھی تھیں''۔ (ص ۳۸۱)
* ''ابتدائے عمر میں صحت اچھی تھی اور تندرستی کی زندگی بسر کرتے تھے''۔ (ص ۳۸۸)
* ''نئے نئے رمز و کنایہ کی باتیں اردو غزل میں اضافہ ہوئیں''۔
* ''انھوں نے عام مذاقِ سخن کی پروا نہ کرتے ہوئے اپنی فطری اپج کو آگے بڑھانے کی کوشش کی''۔ (ص ۴۱۲)

اس کتاب میں لکھنؤ کے مخصوص رنگِ شاعری کے متعلق شعرالہند سے کچھ اعتراضات نقل کر کے جوابات دیے گئے ہیں، یہ حصہ اس کتاب کا سب سے زیادہ گمراہ کُن حصہ ہے۔ معلوم ہوتا ہے کوئی مولوی محض بات رکھنے کی خاطر بحث برائے بحث کر رہا ہے اس جذبۂ جواب دہی کے زور میں ایسی ایسی اوٹ پٹانگ باتیں لکھی گئی ہیں جو طلبہ کی گمراہی کا اچھا خاصا وسیلہ بن سکتی ہیں۔ لطف کی بات یہ ہے کہ دوسری جگہ خود ہی مصنف نے دبستانِ دہلی کی خوبیاں گناتے ہوئے وہ سارے اعتراضات اہلِ لکھنؤ پر کیے ہیں

جن کو صاحبِ شعر الہند نے لکھا ہے۔ مضمون یوں ہی ضرورت سے زیادہ طویل ہو چکا ہے ورنہ چند مثالیں ضرور نقل کرتا۔

بے شمار اغلاط میں سے کچھ غلطیوں کا سرسری طور سے ذکر کیا گیا۔ اگر ''سندِ فضیلت'' کی تقسیم اسی بے دردی کے ساتھ ہوتی رہی تو نہیں کہا جا سکتا کہ بات کہاں سے کہاں پہنچے گی۔ ملک کی اعلا درس گاہوں کے اساتذہ اور ''خداوندانِ دکان ہائے سند فروشی'' کو اس طرف توجہ کرنا چاہیے۔

[ماہنامہ ''تحریک'' دہلی، بیس سالہ انتخاب نمبر، ستمبر ۱۹۵۹ء، صفحہ ۱۹۱ تا ۲۰۶]

به صد شکریہ پروفیسر سیّد حسن عبّاس شعبۂ فارسی بنارس ہندو یونی ورسٹی، وارانسی
اور
عزیز ابراہیم افسر میرٹھی (سیوال) ریسرچ اسکالر کا جنھوں نے عکس روانہ کیے

○○○

اردو کی ادبی تاریخ

ہر دور کا ادب اپنے زمانے کے تہذیبی و سماجی محرکات کا آئینہ دار ہوتا ہے۔ اگر کوئی شخص سماجی، تہذیبی اور سیاسی تاریخ سے واقف نہیں ہے تو وہ تجزیہ و تحلیل کی منزل تک نہیں پہنچ سکتا۔ نیز ان ادب پاروں کی صحیح قدر و قیمت اور اہمیت کا تعیّن نہیں کیا جاسکتا جن میں کسی دور کے مخصوص تہذیبی و روایتی محرکات کارفرما ہوں۔ اردو میں ایسی تصانیف نہ ہونے کے برابر ہیں جن میں قومی، سماجی اور تہذیبی عوامل کو تفصیل کے ساتھ واضح کیا گیا ہو اور زبان و ادب کے ارتقا کو ملکی وہ تہذیبی پس منظر، مختلف ادوار کے سماجی حالات، سیاسی تبدیلیوں اور ذہنی تصوّرات کے زیرِ سایہ پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہو۔

اردو تو نو آمدہ زبان ہے۔ لیکن اگر ہم ہندستان کی تہذیبی و سیاسی تاریخ پر نظر ڈالیں تو ہم کو معلوم ہوگا کہ صدیوں پہلے سے مختلف تغیرات ایسی تبدیلیوں کی بنیادیں رکھ رہے تھے جن کے نتیجے میں اس کا آغاز اور نشو و نما ہوا۔ ان مختلف النوع تبدیلیوں اور ان محرکات و رسائل پر ہماری نگاہ نہ ہو اور ہم ترتیب و تفصیل کے ساتھ ان مختلف ادوار و مراحل سے واقف نہ ہوں جن کے پُر پیچ و خم راستوں سے گزر کر زبان کے ابتدائی نقوش مرتسم ہوئے تو ہم خواہ شعر و ادب سے لطف اندوز ہو لیں لیکن زبان و ادب کی رفتار، ارتقا، مزاجی خصوصیات، تہذیبی اجزا اور پس منظر سے ناواقف رہیں گے۔ زبان و ادب سے دل چسپی

رکھنے والے اچھی طرح سمجھ سکتے ہیں کہ یہ کتنا بڑا نقصان ہوگا۔

پروفیسر عبدالقادر سروری صدر شعبۂ اردو عثمانیہ یونی ورسٹی نے ''اردو کی ادبی تاریخ'' کے نام سے اس موضوع پر ایک مختصر سی کتاب لکھ کر اس موضوع سے دل چسپی رکھنے والوں کے لیے فکر و نظر اور مزید کام کرنے کا سر و سامان فراہم کردیا ہے۔ سروری صاحب نے مختصر طور پر مختلف ادوار کے تہذیبی، سماجی، مذہبی اور سیاسی اثرات اور ان کے زیرِ سایہ زبان و ادب کے ابتدائی نقوش، نشو و نما اور ارتقا کی داستان بیان کی ہے۔ اس میں شک نہیں کہ یہ موضوع تفصیل طلب ہے۔ جب تک وضاحت کے ساتھ جائزہ نہ لیا جائے پورا نقشا نگاہوں کے سامنے نہیں آسکتا۔ اس مختصر سی تصنیف میں کئی جگہ تشنگی کا احساس ہوتا ہے۔ لیکن اس سے قطع نظر کر کے دیکھا جائے تو کتاب کی اہمیت سے کسی طرح انکار نہیں کیا جاسکتا۔ کم از کم زبان و ادب کے طالبِ علموں کے لیے تو یہ بڑے کام کی کتاب ہے۔ سروری صاحب نے مقدّمے کی چند سطروں میں خود اس کتاب پر اتنا اچھا تبصرہ کیا ہے کہ اس کے بعد کی تفصیل کی ضرورت باقی نہیں رہتی۔ فرماتے ہیں:

> ''آئندہ ادبی تاریخ لکھنے والے کی یہ ذمّے داری ہے کہ وہ ادبی مظاہر کو سیاسی، معاشی، سماجی اور فنی ماحول میں پیش کرنے کی کوشش کرے۔ ہماری سیاسی تاریخ تو مدوّن ہے لیکن معاشی، سماجی اور فنی تاریخ اتنی مرتّب نہیں ہے کہ اس کا مسالا ایک چھوٹی کتاب میں آسانی سے فراہم کیا جاسکے۔ اور اس کے ساتھ ادبی مظاہر کی نشو و نما کو جوڑ کر سب کے عمل اور ردِ عمل کو نمایاں کیا جاسکے۔ یہ مختصر سی کتاب اس سعی کا آغاز سمجھی جاسکتی ہے، اس میں ادبی تاریخ کو خود مکتفی شعبۂ زندگی کی حیثیت سے اور زندگی کے دوسرے شعبوں سے ہٹا کر پیش کرنے کی کوشش نہیں کی گئی ہے بل کہ جہاں تک مواد دستیاری کرسکا ہے، ہر عہد کے کارناموں کو ان کے سیاسی و سماجی اور فنّی ماحول کے درمیان پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے''۔

اس لحاظ سے اس کتاب کی بڑی اہمیت ہے۔ اس اعتراف کے بعد نہایت ادب کے ساتھ یہ عرض کرنے کی جرأت کرتا ہوں کہ کتاب میں کچھ ایسی فروگزاشتیں بھی ہیں جو سروری صاحب جیسے پختہ کار و بالغ نظر ادیب و محقق کے شایاں نہیں۔ سروری صاحب کا شمار مستندین میں ہے اور ایک ایسے شخص کی فروگزاشتیں خواہ وہ کسی نوعیت کی ہوں، بہت سے لوگوں کی گمراہی کا سبب بن سکتی ہیں۔ نہایت معمولی واقعات کو اس بے احتیاطی کے ساتھ درج کیا ہے کہ ان جیسے تحقیقی کام کرنے والے کہن سال سے اس کی توقع نہیں تھی۔ بہ طورِ نمونہ صرف چند مثالیں پیش کرتا ہوں۔

ناسخ کا ذکر کرتے ہوئے ص ۷۷ پر لکھتے ہیں:

"آزاد لکھتے ہیں کہ ایک دفعہ وہ اپنی غزل کہہ کر میر کے پاس لے گئے۔ میر نے ضروری اصلاح دے دی لیکن ناسخ بہت آزاد طبیعت انسان تھے، ان کو اس بات کا احساس ہوا کہ کیوں نہ اپنی اصلاح میں خود آپ کروں"۔

سروری صاحب نے آزاد کے حوالے سے یہ لکھا کہ میر نے ناسخ کو ضروری اصلاح دے دی تھی، حالاں کہ آزاد نے اس کے برعکس لکھا ہے:

"شاعری میں کسی کے شاگرد نہ تھے مگر ابتدا سے شعر کا عشق تھا (مولانا زعمی فرماتے ہیں) مجھ سے خود شیخ صاحب نے آغازِ شاعری کا حال نقل فرمایا کہ میر تقی مرحوم ابھی زندہ تھے جو مجھے ذوقِ سخن نے بے اختیار کیا۔ انھوں نے اصلاح نہ دی۔ میں دل شکستہ ہو کر چلا آیا اور کہا میر صاحب بھی آخر آدمی ہیں فرشتہ تو نہیں۔ اپنے کلام کو آپ اصلاح دوں گا"۔ (آبِ حیات، ص ۳۴۵)

اس روایت کے بعد ہی مصحفی سے ناسخ کے تلمّذ کے سلسلے میں سروری صاحب نے ایک غیر معتبر روایت پر لمبے چوڑے قیاس اور اسباب و علل کی عمارت قائم کرلی ہے۔ لکھتے ہیں:

"ناسخ کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ وہ مصحفی سے بھی کچھ دن تک

اصلاح لیتے رہے، لیکن بعد میں ایک شعر پر ان سے تکرار ہوگئی''۔

(ص ۱۷۷)

سروری صاحب ناسخ و مصحفی کی تکرار کے سلسلے میں ایک صفحہ مختلف توجیہات کے لیے وقف کردیا ہے کہ ایسا کیوں ہوا۔ موصوف نے دو وجہیں لکھی ہیں، ایک یہ کہ ناسخ بے حد حساس تھے، دوسرے یہ کہ اہلِ دہلی، اہلِ لکھنؤ کو اہلِ زبان نہیں سمجھتے تھے اس لیے ناسخ کا ردِ عمل فطری بات تھی۔ گویا سروری صاحب نے اس روایت کو (جس کے لیے خود انھوں نے، کہا جاتا ہے جیسا مشکوک جملہ استعمال کیا ہے) بالکل صحیح تسلیم کرلیا، یہاں بھی سروری صاحب نے آزاد کی عبارت کو برعکس سمجھا ہے۔ آزاد لکھتے ہیں:

''بعض سن رسیدہ اشخاص سے سنا گیا کہ ابتدا میں شیخ مصحفی سے اصلاح لیتے تھے... لیکن مصحفی والی روایت قابلِ اعتبار نہیں، کیوں کہ انھوں نے اپنے تذکرے میں تمام شاگردوں کے نام لکھ دیے ہیں ان کا نام نہیں ہے''۔ (آبِ حیات، ص ۳۴۶)

صفحہ ۴۸ پر سلاطین مملوک کے ذکر میں ایک جگہ ''شمس الدین التمش'' لکھا ہے۔ یہی لفظ التمش پھر ص ۴۹ پر دو جگہ آیا ہے حالاں کہ اس لفظ کا صحیح املا ''التتمش'' ہے۔ عندلیب شادانی نے اپنی کتاب ''تحقیقات'' میں بہت تفصیل و وضاحت اور مستند حوالوں سے اس بحث کو لکھا ہے۔ صفحہ ۲۶۲ پر لکھتے ہیں:

''اردو کے شاعروں میں اقبال نے اپنی نظم ''خضرِ راہ'' میں سب سے پہلے غریب دہقانوں اور مزدوروں کے درد کو اپنا درد بنا کر پیش کیا ہے۔ چناں چہ اس نظم کا مشہور شعر ہے:

جس کھیت سے دہقاں کو میسّر نہیں روزی
اس کھیت کے ہر خوشۂ گندم کو جلا دو

یہ شعر ''خضرِ راہ'' کا نہیں ہے۔

عصمت چغتائی کا ذکر کرتے ہوئے صفحہ ۲۷۷ پر لکھتے ہیں: ''ان کا ناول ''ٹیڑھی

لکیریں'' اس عہد کے عمدہ ناولوں میں شمار ہوتا ہے''۔ عصمت چغتائی کے ناول کا نام ''ٹیڑھی لکیر'' ہے۔

حفیظ کا ذکر کرتے ہوئے صفحہ ۲۷۱ پر لکھا ہے:

''اسلامی تاریخ پر حفیظ کا ''شاہ نامۂ اسلام'' ایک طویل یادگار نظم ہے جو کئی جلدوں میں شائع ہوئی ہے''۔

کسی کتاب کے متعلق صحیح سن معلوم ہو کہ اس کی کتنی جلدیں ہیں تو کئی ''جلدوں'' جیسے مبہم الفاظ استعمال کیے جا سکتے ہیں۔ اگرچہ یہ بات معیارِ تحقیق سے بہرحال فروتر رہے گی۔ لیکن حفیظ کا شاہنامہ تو کوئی ایسی کتاب نہیں جس کے متعلق صحیح معلومات حاصل نہ ہو سکتی ہوں۔

فیض کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''ان کی ایک مختصر نظم کے دو شعر یہاں نقل کیے جاتے ہیں جن میں شگفتہ تشبیہوں کی ندرت پڑھنے والے کے ذہن میں حسن تخیل کی ایک لہر دوڑا دیتی ہے۔ اس کا عنوان ''اشعار'' ہے:

رات یوں دل میں تری کھوئی ہوئی یاد آئی
جیسے ویرانے میں چپکے سے بہار آ جائے
جیسے صحراؤں میں ہولے سے چلے بادِ نسیم
جیسے بیمار کو بے وجہ قرار آ جائے''

(ص ۲۷۲)

سروری صاحب نے لکھا ہے: ''ان کی ایک مختصر نظم کے دو شعر نقل کیے جاتے ہیں'' اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس نظم میں کئی شعر ہوں گے حالاں کہ یہ ''نظم'' صرف دو شعروں پر مشتمل ہے۔ سروری صاحب نے ان اشعار کی شگفتہ تشبیہوں کی ندرت کی بہت تعریف کی ہے۔ اس میں شک نہیں کہ پہلا شعر خوب ہے لیکن دوسرے شعر کے مصرعِ اوّل میں جو صوتی اور تشبیہی غیر آہنگی ہے تعجب ہے کہ موصوف کا ذہن اس طرف منتقل نہیں ہوا۔ شاعر نے دوسرے اور چوتھے مصرعے میں دل میں یادِ محبوب کے آنے کو ویرانے میں

بہار کے آجانے یا بیمار کو قرار آجانے سے تعبیر کیا ہے۔ لیکن تیسرے مصرعے میں دل کے مقابل ''صحراؤں'' ہے جو تشبیہی ہم آہنگی کے منافی ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ ''ہولے سے'' صوتی ہم آہنگی کو مجروح کر رہا ہے۔ ''بادِ نسیم'' کو جانے دیجیے۔

غالبؔ پر ناقدین نے جو اتہامات لگائے ہیں ان میں سے ایک یہ بھی ہے کہ وہ فلسفہ و سائنس کے بہت سے جدید مسائل سے بھی واقف تھے۔ یہی نہیں، کہا جاتا ہے کہ ان کو غزل کی تنگ دامانی کا بڑا احساس تھا، وہ اس کو بہ قدرِ شوق نہ پاکر مضطرب ہو جاتے تھے۔ دوسرے الفاظ میں گویا غالبؔ کا وہی خیال تھا جو کلیم الدین صاحب یا بعض دوسرے ترقی پسند ناقدین کا ہے۔ اس غلط فہمی کی بنیاد غالبؔ کا وہ مشہور شعر ہے جس میں انھوں نے تجمل حسین خاں کی مدح سرائی کی تمہید قائم کی ہے۔ یار لوگوں نے اس شعر کو باقی اشعار سے علاحدہ کر کے ان کی ترقی پسندی کے ثبوت میں پیش کر دیا اور اس پر قیاس آرائی کی پوری عمارت قائم کر لی۔ ان میں کچھ لوگ ایسے بھی تھے جنھوں نے اس غزل کو پڑھا بھی نہ تھا بس یہ شعر کہیں پڑھ لیا یا سن لیا تھا۔ سروری صاحب نے بھی اس غلط فہمی کی تبلیغ ضروری سمجھی۔ فرماتے ہیں:

> ''اصل میں غالبؔ اپنی ذہانت کے لحاظ سے ایک بلند پایہ فنکار تھے۔ لیکن اردو شاعری کی روایت سے انقلابی انحراف کے لیے ان کو فضا سے کوئی محرک نہ مل سکا۔ ان کا آدرش ہر پھر کر فارسی اساتذہ کے کارنامے تھے، اس لیے ان کی روایت کی زنجیروں میں جکڑی ہوئی طبیعت اتنا کہہ کر مچل کر رہ گئی:
>
> بہ قدرِ شوق نہیں ظرف تنگنائے غزل
> کچھ اور چاہیے وسعت مرے بیاں کے لیے''

غالبؔ زندگی بھر غزل سرائی کرتے رہے۔ وہ غزل کو بہت کچھ سمجھتے تھے۔ ان کی نظر اساتذۂ ایران کی معنی آفرینی و بلند پروازی پر رہتی تھی۔ نیز اُس زمانے میں ان تصوّرات کا کہیں وجود نہیں تھا جو آج ذہنوں پر چھائے ہوئے ہیں۔ غالبؔ نے کسی جگہ بھی غزل

کی اس تنگ دامانی کا شکوہ نہیں کیا۔ اگر ان کو واقعی اِس کی تنگ دامانی کا احساس ہوتا تو ان کے اردو فارسی کلام میں یا خطوط میں کہیں تو اس کا اظہار ہوتا۔ جن لوگوں نے غالبؔ کے اردو فارسی کلام کا بالاستیعاب مطالعہ کیا، وہ جانتے ہیں کہ غالبؔ کے یہاں تکرارِ مضامین بہت ہے۔ پھر "بہ قدرِ شوق" سے انقلابی انحراف یا زندگی کے... مسائل وتصوّرات" مراد لینا ستم ظریفی ہی ہے۔ اصل یہ ہے کہ یہ شعر اس قطعے کا جزو ہے جو اس غزل کے آخر میں نواب تجمل حسین خاں والیِ فرخ آباد کی مدح میں ہے اور "بہ قدرِ شوق" سے مراد "بہ قدرِ شوق" مدح ہے اور بس۔

غالبؔ کے جن اشعار کو "جدید افکار وتصوّرات" کا مخزن بتایا جاتا ہے ان میں سے بیش تر اشعار اساتذۂ فارسی کے اشعار کا چربہ ہیں۔ غالبؔ سے بہت پہلے جو فارسی کے شعرا گزرے ہیں ان کے یہاں اس قسم کے بیسویں شعر مل سکتے ہیں جن میں سے ہر شعر کو "جدید مسائل وتصوّرات" کا سرچشمہ اور نقشِ اوّل ثابت کیا جا سکتا ہے۔ معنی آفرینی، تاویل اور تشریح میں تو بڑی گنجایش ہے۔ بعض شارحین نے حافظ کے ہر شعر کو تصوّرات کا آئینہ دار بتایا ہے۔ یہاں تک کہ "مے دوسالہ" کو قرآن پاک اور "معشوق چہاردہ سالہ" کو رسولِ پاکؐ سے تعبیر کیا ہے۔ کتاب میں اشعار بہت کم نقل کیے گئے ہیں۔ موضوع ایسا ہے کہ اس میں زیادہ اشعار کی گنجایش بھی نہیں لیکن یہ دیکھ کر تعجب ہوا۔ متعدّد اشعار بعض ترمیمات کے ساتھ درج ہیں۔ مثلاً:

صحیح	درج کتاب اشعار
	صناع ہیں سب خوار ازاں جملہ ہوں میں بھی
ہے عیب بڑا اس میں جسے کچھ ہنر آوے	ہے عیب بڑا اس میں جسے کچھ نظر آوے
(انتخاب میرآ، مرتبہ عبدالحق)	(میر)
باوجودیکہ پر و بال نہ تھے آدم کے	باوجودیکہ پَر و بال نہ تھے آدم کو
وہاں پہنچا کہ فرشتے کا بھی مقدور نہ تھا	وہاں یہ پہنچا کہ فرشتے کا بھی مقدور نہ تھا
(نسخۂ نظامی وخواجہ محمد شفیع)	(درد)

مدرسہ یا دیر تھا یا کعبہ یا بت خانہ تھا ہم سبھی مہمان تھے تو آپ صاحب خانہ تھا (دردؔ)	ہم سبھی مہماں تھے یاں اک تو ہی صاحب خانہ تھا (نسخۂ نظامی) ہم سبھی مہمان تھے واں تو ہی صاحب خانہ تھا (نسخۂ خواجہ محمد شفیع)
تھا مصحفیؔ مائل گریہ کہ پس از مرگ تھی اس کی دھری چشم پہ تابوت میں انگلی (مصحفیؔ)	تھا مصحفیؔ یہ مائل گریہ کہ پس از مرگ (آبِ حیات)
مجھ کو شاعر نہ کہو میرؔ کہ صاحب میں نے رنج و غم کتنے کیے جمع تو دیوان کیا	درد و غم کتنے کیے جمع تو دیوان کیا (انتخابِ میرؔ، مرتبہ عبدالحق)
اب آگے دفترِ تن کی کہوں میں کیا خواری سوال دستخطی کو پھاڑ کر پنساری (سوداؔ)	سوال دستخطی کو پھاڑ کر کے پنساری
پھولے گی اس زمانے میں بھی گلزارِ معرفت میں یاں زمینِ شعر میں یہ تخم بو گیا (دردؔ)	پھولے گی اس زباں میں بھی گلزارِ معرفت (نسخۂ نظامی) پھولے گی اس زماں میں گلزارِ معرفت (نسخۂ خواجہ محمد شفیع)
ہوئی ریعان جوانی کی بہار آخر حیف طبع رنگیں تھی مۓ حسن کی جب متوالی	طبع رنگیں تھی مۓ عشق کی جب متوالی

ان اشعار میں سے بعض غلط الکاتب کا بھی کرشمہ ہو سکتا ہے۔ لیکن بعض شعروں میں ایسے تصرفات ہیں جو کاتب کی دسترس سے دور معلوم ہوتے ہیں۔

یہ چند فرو گزاشتیں صرف بہ طورِ مثال پیش کی گئیں لیکن مجھ کو سب سے زیادہ تعجب اس بات پر ہوا کہ اس کتاب میں زبان و بیان کی بے شمار غلطیاں ہیں۔ ہر صفحے پر ایک دو

غلط جملے نظر آتے ہیں۔ نئے لکھنے والے جن کی ادبی عمر کچھ زیادہ نہیں ہے۔ اگر اس ''آفت'' میں مبتلا ہوں تو صبر کیا جاسکتا ہے۔ لیکن جن لوگوں کی عمر کا بیش تر حصّہ پڑھنے پڑھانے اور بے شمار شاگردوں کی تربیت میں صرف ہوا ہو وہ اگر زبان و بیان کے لحاظ سے ''منزلِ اوّل'' ہی پر نظر آئیں تو سمجھ میں نہیں آتا پھر ان تلامذہ کا کیا حشر ہوگا جو استاد کی تقلید کرنا بڑی بات سمجھتے ہیں اور جن کے نزدیک کہن سال استاد کی تحریر آنکھوں سے لگانے کے لائق ہوتی ہے اور پھر نئے لکھنے والوں سے یہ مطالبہ کیسے کیا جاسکتا ہے کہ وہ زبان و بیان کی صحت کا لحاظ رکھیں۔ میں ''مشتے نمونہ از خروارے'' ایسے کچھ جملے نقل کرتا ہوں۔ ان جملوں میں غلطیاں اتنی واضح ہیں کہ تفصیل کی ضرورت محسوس نہیں ہوتی۔ قیاس کن زگلستانِ من بہار مرا۔

* ''ایسے زمانے میں خاص طور پر عقائد کا جہاں تصادم پہلے سے برپا ہو'' ۲۳ اردو والے اس فیصلے کو وہبی الہام کہتے ہیں''۔ (ص ۶۵)
* ''مغلوں کے عہد میں سماج کا ڈھرا جاگیردارانہ نظام پر اٹھا تھا''۔ (ص ۱۴۳)
* ''فارسی شعری زبان کی حیثیت سے میدان سے ہٹ چکی تھی لیکن ادبی زبان وہ ادب بھی باقی رہی''۔ (ص ۱۵۵)
* ''علم و ادب کے سرپرست ایک ایک کر کے اٹھ گئے تھے کچھ تو نادر شاہی غیظ و غضب کا شکار ہو کے اور کچھ احمد شاہ ابدالی اور مرہٹوں کی دار و گیر میں خاتمہ بالخیر ہوئے''۔ (ص ۱۵۷)
* ''اردو مصنّفین فارسی سے سہارا لے رہے تھے''۔ (ص ۱۰۴)
* ''لکھنؤ کے حکمراں خود دہلی کی مغلیہ روایات اور مذاق میں پرورش پائے تھے''۔ (ص ۱۶۲)
* ''لکھنؤ میں آصف الدولہ سے متوسل ہونے کے بعد ان کا کچھ کلام سرانجام پایا''۔ (ص ۱۶۳)
* ''لیکن وطن کا خیال ان کے دل سے کبھی نہ ٹل سکا''۔ (ص ۱۶۴)

* ''انگریزوں کی حکمتِ عملی ہمیشہ یہ رہی کہ غیر مستحق کی طرف داری کریں کیوں کہ اگر ان کو کامیابی ہوگئی تو حکمراں ان کا ممنونِ احسان بنا رہتا''۔ (ص ۱۷۳)
* ''ان کی ایک مثنوی دلپذیر میں قصہ کہا گیا ہے''۔ (ص ۱۷۴)
* ''اور بھی کئی شاعروں سے وہ سلوک مسلوک روا رکھتے تھے۔
* ''سعادت علی خاں کفایت شعار ہونے کے باوجود لکھنؤ کی زینت بڑھانے کا خیال تھا''۔ (ص ۱۷۴)
* ''اردو شعر و سخن کا ذوق اب لکھنؤ کے سماج میں رچ چکا تھا اور سرپرستی کے بغیر بھی وہ اپنے پیروں پر کھڑا ہونے کے قابل ہوگیا تھا ''۔ (ص ۱۷۶)
* ''ان کو اس بات کا احساس ہوا کہ کیوں نہ اپنی اصلاح میں خود آپ کروں''۔ (ص ۱۷۷)
* ''ناسخ کے اچھی شاعری میں زبان پر ساری توجہ صرف کرنے کے باوجود بھی ان کی بعض غزلیں اور غزلوں میں بعض شعر بہت اچھے نکل آئے ہیں''۔ (ص ۱۷۸)
* ''تاہم فوق فطری واقعات سے یہ مثنویاں پاک ہیں''۔ (ص ۱۸۸)
* ''ریختی اور شوق کی مثنویوں کا محرک ایک ہی تھا۔ لیکن ان کی پیش کش کے طریقے جدا جدا ہیں''۔ (ص ۱۸۸)
* ''وہ بڑے دل کش شعر بھی سرانجام کر سکتے ہیں''۔ (ص ۱۹۶)
* ''اس لغات کو امیر نے رام پور میں لکھنا شروع کیا تھا'' (ص ۲۰۰)
* ''بھارت میں ایک نئی روشنی طلوع ہونے لگی''۔ (ص ۲۲۴)
* ''ان مشاعروں میں طرح مصرع مقرر کرنے کی پرانی رسم کو ترک کرکے''۔ (ص ۲۲۹)
* ''غلط سہاروں پر تکیہ کرکے اطمینان سے بیٹھ رہنے کی جو عادت لوگوں کو تھی اس میں ہلچل پیدا ہونے لگی''۔ (ص ۲۴۸)
* ''مناظر پر بھی ان کی بعض نظمیں پاکیزہ اردو مرقعوں کے نمونے ہیں''۔ (ص ۴۵۵)

* ''مولانا کانگریس کے آدرش سے متفق تھے اور انھیں آگے بڑھانے کے لیے انھوں نے سعیِ بلیغ کی''۔ (ص ۲۵۵)
* ''آزادی کی چنگاری کو ہوا دے کر بھڑکانے کی امکان بھر کوششیں کیں''۔ (ص ۲۵۶)
* ''سعادت علی خاں کی گدی نشینی کے بعد انشا ان کے دربار سے متوسل ہو گئے تھے''۔

کتابت میں غلطی ہائے کتابت بے شمار ہیں۔ عالم یہ ہے کہ کاتب صاحب نے قصاب کو خصاب، ہوجیں کو ہجوئیں، غیظ کو غیض لکھنے سے دریغ نہیں کیا ہے۔ کتاب جس طرح محنت سے مرتب کی جاتی ہے اگر اسی طرح اس طرف بھی نظر رکھی جائے تو ایسی غلطیوں میں بہت کمی ہو سکتی ہے۔

مارچ ۱۹۶۰ء

[ماہنامہ ''تحریک'' دہلی، بیس سالہ انتخاب نمبر، ستمبر ۱۹۵۹ء، صفحہ ۲۰۶ تا ۲۱۱]

بہ صد شکریہ پروفیسر سیّد حسن عبّاس شعبۂ فارسی بنارس ہندو یونی ورسٹی، وارانسی
اور
عزیز ابراہیم افسر میرٹھی (سیوال) ریسرچ اسکالر کا جنھوں نے عکس روانہ کیے

ooo

... در شہرِ شما نیز کنند

مختلف عنوانات سے ہندستان کے فارسی دانوں، شاعروں اور فرہنگ نگاروں پر تعریض کرنا ایرانی اہلِ زبان کا محبوب مشغلہ ہے۔ لُغت، شاعری، قواعدِ زبان وغیرہ پر ہندستان میں جو کتابیں لکھی گئی ہیں ان سے وہ فائدہ تو جی بھر کے اٹھاتے ہیں، شائع بھی کرتے ہیں لیکن ساتھ ہی یہ کہنا بھی ضروری سمجھتے ہیں کہ ہندستان والوں نے لُغات لکھ کر زبان کو خراب [1] کیا، شاعری کر کے ادب [2] میں مہملات کا اضافہ کیا اور فارسی شعر کے دواوین [3] شائع کر کے ان دیوانوں کو غارت کر دیا۔ کوئی کتاب اگر ہندستان میں کبھی شائع ہو چکی ہے تو آج کے تحقیقی رجحان کے زیرِ اثر جب بھی کوئی ایرانی صاحبِ علم و فضل اس کو مرتب کر کے شائع کرے گا تو یہ لکھنا فرض سمجھے گا کہ یہ کتاب ہندستان میں بھی شائع ہو چکی ہے لیکن چوں کہ وہاں کے لوگ مذاقِ سلیم اور زبان سے نا آشنا ہیں اس لیے صورت ہی مسخ کر دی۔ اب ہم اس کو صحت کے ساتھ شائع کر کے فرضِ کفایہ سے سبک دوش ہوتے ہیں۔

یہ قابلِ احترام ایرانی اہلِ زبان کبھی اس بات پر غور نہیں کرتے کہ جس زمانے میں شعرا کے دواوین شائع کیے گئے یا لُغات مرتب ہوئے وہ دور آج کی طرح دورِ تحقیق نہیں تھا۔ دوسرے یہ کہ اگر کوئی ہندستانی ایران سے دور رہ کر کچھ غلطیاں کرتا ہے تو وہ قابلِ معافی ہے۔ جب کہ آج کے ایرانی محققین کا یہ عالم ہے کہ تحقیق کی ساری آسانیوں اور

ذرائع رسل ورسائل کی فراوانی کے باوصف جب بھی وہ کسی لُغت یا کتاب میں ہندستان کے متعلق کچھ لکھتے ہیں تو اس میں ایسی ایسی مضحکہ خیز غلطیاں ہوتی ہیں کہ حیرت ہوتی ہے۔ میں آیندہ ایک مضمون میں ''لغت نامہ دہخدا'' اور ''مقدمہ ہاے برہانِ قاطع'' سے کچھ ایسی مثالیں پیش کروں گا۔

ہندستان کے فارسی دانوں نے اگر کسی دیوان کو مرتّب کرنے میں بربناے بشریت یا ناواقفیت کچھ غلطیاں کی ہیں تو یہ کوئی ایسی بات نہیں۔ ایران میں بیٹھ کر کوئی بڑے سے بڑا ایرانی محقّق کسی اردو یا ہندی لُغت یا دیوان کو مرتّب کر کے شائع کرے تب اس حقیقت اور اس مجبوری کا کچھ اندازہ ہوگا۔ ایرانی محقق کے پُرطنز اعتراضات پڑھ کر تو یہ اندازہ ہوتا ہے کہ ان کے راے میں ہندستان والوں کا سب سے بڑا جرم یہ ہے کہ انھوں نے سیکڑوں برس تک فارسی کو اپنی زبان کیوں سمجھا اور اس کو قواعد، لُغت اور نقدِ شعر کی کتابوں سے مالا مال کیوں کیا۔

غلطیاں سب سے ہوتی ہیں، ان پر گرفت بھی کی جاتی ہے اور کی جانے چاہیے، لیکن یہ سب تحقیقی نقطۂ نظر سے ہونا چاہیے۔ اہلِ زبان اور غیر اہلِ زبان کے دائرے میں محصور ہو کر طنز کے تیر چلانا نہ مناسب ہے نہ مفید۔

اس سلسلے میں یہ بات قابلِ ذکر ہے کہ جو ایرانی محقّقین اہلِ ہند پر تعریض کرنا اپنا قومی فرض سمجھتے ہیں وہ خود جب کسی کتاب کو مرتّب کرتے ہیں تو اس میں وہ ساری خامیاں کچھ اضافوں کے ساتھ موجود ہوتی ہیں جن کی بنا پر ہندستانی اہلِ علم معتوب و مردود سمجھے جاتے ہیں اور یہ بوالعجبیاں قابلِ ملاحظہ ہوتی ہیں۔

دن ہوئے کہ خاقانی کا دیوان نول کشور پریس سے دو جلدوں میں شائع ہوا تھا۔ یہ اُس زمانے کی بات ہے جب ایران میں اس کا کوئی مکمّل نسخہ طبع نہیں ہوا تھا۔ ایران کے ایک فاضل آقاے علی عبدالرسول ''استاذ ادبیاتِ فارسی'' نے ''بہ تصحیح وتحشیہ وتعلیقات'' اس کا ایک اچھا اڈیشن مرتب کیا۔ مقدّمے میں ہندستانی اڈیشن کا جن الفاظ میں ذکر کیا ہے ان کو نقل کیا جا چکا ہے۔ مرتّب نے دعوا کیا ہے کہ اس دیوان کو متعدّد قلمی نسخوں کی مدد

سے مرتب کیا گیا ہے۔ کسی کتاب کو اگر متعدد قلمی نسخوں کی مدد سے مرتب کیا جائے تو اس صورت میں مرتب کو سب سے پہلے یہ بتانا چاہیے کہ اس کتاب کے کس قدر مخطوطے ہیں، کہاں کہاں ہیں، ان کی خصوصیات کیا ہیں۔ ان مخطوطات کا مکمل تعارف ہونا چاہیے تا کہ اگر کوئی دوسرا شخص اس کتاب پر کام کرنا چاہے تو اصل ماخذ تک پہنچ سکے۔

فاضل مرتب نے تحقیق کے اس بنیادی اصول ہی کو نظر انداز کر دیا ہے۔ کسی قلمی نسخے کا تفصیل سے ذکر نہیں کیا ہے۔ یہ لکھا ہے کہ مجھ کو اتفاق سے دیوانِ خاقانی کا ایک قدیم نسخہ مل گیا تھا۔ پھر بہت کوشش کے بعد چند اور مخطوطے حاصل کیے گئے۔ آخر میں دو تین حضرات کے نام دیے گئے ہیں کہ فلاں فلاں حضرات کے نسخوں سے بھی فائدہ اٹھایا گیا ہے۔ اگر آج کوئی شخص یہ معلوم کرنا چاہے کہ دیوانِ خاقانی کے جن قلمی نسخوں سے یہ متن تیار کیا گیا ہے وہ کہاں کہاں ہیں تو ممکن نہیں۔ اس کے علاوہ یہ بات بھی واضح نہیں ہوتی کہ ان مختلف نسخوں کی قدر و قیمت کیا تھی۔ مرتب نے کسی قلمی نسخے کے متعلق کوئی تصریح تو کی نہیں ہے اس لیے کچھ پتا ہی نہیں چلتا۔ ستم بالائے ستم یہ ہے کہ حواشی میں اختلافِ نسخ کو کسی حوالے کے بغیر لکھا ہے۔ تحقیق سے دل چسپی رکھنے والے سمجھ سکتے ہیں کہ یہ کتنی بڑی غلطی ہے۔

مرتب نے ایک جدت یہ فرمائی ہے کہ بیش تر قصاید پر وزن بھی درج کیا ہے، لیکن اس احتیاط کے ساتھ کہ کہیں تو سرے سے وزن ہی غلط ہے اور کہیں وزن درست ہے تو زحافات کا تعین غلط طور پر کیا گیا ہے۔ میں اس مضمون میں کچھ عروضی اغلاط پیش کروں گا، ان اغلاط کو دیکھ کر اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ اصل کتاب کی ترتیب و تصحیح میں کیا کیا نہ ہوگا۔ ہندستان والے کم نظر، بدذوق، کم سواد اور زبان سے نا آشنا سہی لیکن جیسی عروضی غلطیاں فاضل مرتب نے فرمائی ہیں ہندستان کا کوئی عروض سے دل چسپی رکھنے والا ایسی غلطیاں نہیں کر سکتا، میں نے ہر جگہ حوالے میں مرتب کا درج کردہ وزن اور اس قصیدے کا مطلع نقل کیا ہے۔

اصل مضمون سے پہلے میں چاہتا ہوں کہ فاضل مرتب کی "تصحیح" کے ایک دو نمونے

ضرور پیش کروں جن سے اندازہ ہو سکے کہ کتاب میں کس قدر تحقیق، دیدہ وری اور چھان بین سے کام لیا گیا ہے۔ مرتّب نے شکوہ کیا ہے کہ ہندستانی اڈیشن میں بے حد اغلاط ہیں۔ میں مرتّب کے ''اصح'' اڈیشن کے صرف چند شعر پیش کرتا ہوں ان سے اندازہ ہوگا کہ جن باتوں پر ہندستانی مرتّب و ناشر کو طنز و تعریض سے نوازا گیا ہے اس دولت سے فاضل مرتّب بھی تہی داماں نہیں ہیں۔ غلط نگاری و غلط شماری کی ان کے یہاں بھی اتنی ہی بہتات ہے۔ مصرعوں کو بحر سے خارج کر دینے اور کچھ کا کچھ درج کرنے سے فاضل مرتّب نے بھی دریغ نہیں کیا ہے۔

صفحہ ۸۱۴ پر ایک غزل ہے جس کا مطلع ہے:

الصبوح اے دل کہ ما بزم قلندر ساختیم　　چوں مغاں از قلہ ے قبلۂ بر ساختیم

اسی غزل کا ایک شعر ہے:

شاہدان آتشیں آب دنداں آمدند　　کاب کاروکار آبی را بہم در ساختیم

پہلا مصرع بحر سے خارج ہو گیا۔ ہندستانی اڈیشن غلطیوں کی پوٹ سہی لیکن اس میں یہ مصرع ضرور صحیح طور پر سے درج ہے۔

میانۂ صفت مرداں بدم چو گوہر تیغ　　چو نقطۂ زر ہم بر کرانہ باز آورد

(ص ۷۵۶)۔ یہاں بھی مصرعِ اوّل ساقط الوزن ہے۔ ہندستانی اڈیشن میں یہ کارگزاری بھی نہیں ہے۔

با او دلم بہ مہر و محبت نشانہ بود　　سیمرغ وصل را دل و جاں آشیانہ بود

ہفت صد ہزار سال بہ طاعت گزاشتیم　　امید من ز خلق بریں جاودانہ بود

(ص ۷۳۲)۔ شعرِ ثانی کا مصرعِ اوّل حسبِ معمول بحر سے خارج ہے۔ ہندستانی اڈیشن میں یہ شعر درج ہی نہیں ہے۔ صفحہ ۷۹۷ پر ایک شعر اس طرح درج ہے:

رخش آئینہ است ترسم کہ بنالم و بہ گریم　　کہ　　زنگش

یہ شعر ہندستانی اڈیشن میں نہیں ہے۔ مرتّب صاحب نے اس پر کوئی نوٹ نہیں دیا ہے۔

خاقانی کا ایک معروف قصیدہ ہے جس کا مطلع ہے:

ہر صبح پائے صبر وہ دامن در آورم پرگار عجز گرد دل و تن در آورم

اسی قصیدے کا ایک شعر ہے:

چوں کار عالم ست شتر گربہ من بہ کف گہ سجدہ گاہ ساغر روشن در آورم

ہندستانی اڈیشن کے مرتب کرنے والے کتنے بدذوق تھے کہ انھوں نے مصرعِ ثانی کو اس طرح درج کیا ہے ''گہ سبحہ گاہ ساغر رشن در آورم'' لیکن اس موقعے پر یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ ہندستانی تو لفظی صنعت گری کے شائق تھے ہی، اگر اس شعر میں ساغر کے مقابلے میں ''شتر گربہ'' کی رعایت سے صحیح لفظ سبحہ انھوں نے درج کیا ہے تو یہ تحقیق تھوڑی ہے، یہ تو اسی لفظ پرستی کا کرشمہ ہے کہ اتفاق سے اس موقعے پر غلطی نہیں کی۔ خاقانؔی کا ایک اور مشہور قصیدہ ہے جس کا مطلع ہے:

شب رواں چوں رخ صبح آئینہ سیما بینند کعبہ را چہرہ دراں آئینہ پیدا بینند

اسی قصیدے کا ایک شعر ایرانی اڈیشن میں (ص ۹۰ پر) اس طرح درج ہے:

ہارہ وا قصہ و قصہ آں راہ شویم کہ ز برگہ ش برکۂ برکۂ سینا بینند

مصرعِ ثانی کی موزونیت اور معنویت دونوں کو درجۂ شہادت حاصل ہوگیا۔

دیوان کی ترتیب میں اس بات کا بھی لحاظ رکھا گیا ہے کہ کسی جگہ ہندستانی اڈیشن کے اختلاف کو خواہ وہ کتنا ہی معقول ہو درج نہ کیا جائے بل کہ اس کو قابلِ توجہ ہی نہ سمجھا جائے اور یہ ظاہر کیا جائے کہ اس کو دیکھا ہی نہیں گیا۔ مثلاً یہ شعر:

بنیاد عمر برنخ و من بر اساس عمر روزے ہزار قصر مہیا برآورم

ہندستانی اڈیشن میں ''روزے ہزار قصر مہنا برآورم'' ہے لیکن چوں کہ یہ ہندستانی اڈیشن کا اختلاف ہے اس لیے قرینِ صحت ہونے کے باوصف جگہ نہیں پاسکتا۔ یہ تو ضمنی طور پر چند اشعار معرضِ بحث میں آگئے۔ اس مقالے کا اصل موضوع فاضل مرتب کی عروضی بوالعجبیاں ہیں جو طلبہ کی گم راہی کا بڑا ذریعہ اور وسیلہ بن سکتی ہیں۔

بحر منسرح مثمن مطوی مجدوع مفتعلن فاعلات مفتعلن فاعلات

راہ نفسم بستہ شد از آہِ جگر تاب کو ہم نفسے تا نفسے رانم ازیں باب

(صفحہ ۵۷)

مرتّب نے یہاں دو غلطیاں کی ہیں، ایک تو یہ کہ یہ قصیدہ بحر ہزج میں ہے، اس کو بحر منسرح میں بتایا ہے۔ دوسری یہ کہ زحافات کا صحیح طور پر تعیّن نہیں کیا ہے۔

عروض سے بالکل ناواقف شخص بھی بتادے گا کہ اس قصیدے کا یہ وزن نہیں ہوسکتا۔ یہ قصیدہ بحر ہزج میں ہے اس کا وزن ہے مفعول مفاعیل مفاعیل مفاعیل۔ ہزج مثمن اخرب مکفوف مقصور رکن آخر مفاعیل کے بجائے فعولن بھی ہوسکتا ہے یعنی مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن (ہزج مثمن اخرب مکفوف محذوف)۔

مرتّب نے ''مفتعلن فاعلات مفتعلن فاعلات'' کو منسرح مثمن مطوی مجدوع'' لکھا ہے، یہ بھی درست نہیں۔ بحر منسرح کا اصل وزن ہے: مستفعلن مفعولاتُ مستفعلن مفعولاتُ — مستفعلن مطوی ہوکر مفتعلن ہوگا۔ اور مفعولاتُ مطوی موقوف ہوکر فاعلات رہے گا۔ اس طرح مفتعلن فاعلات مفتعلن فاعلات (مرتّب کے تحریر کردہ وزن) کو (منسرح مثمن مطوی موقوف) کہیں گے نہ کہ (منسرح مثمن مطوی مجدوع) جیسا کہ مرتّب نے لکھا ہے۔ زحاف جدع کا مطلب تو یہ ہے کہ مفعولات کے دو سبب خفیف کو ساقط کر کے وتد مفروق کے متحرک آخر کو ساکن کردیں۔ اس صورت میں مفعولات، لات رہے گا جو فاع سے بدل جائے گا، اس بنا پر مفتعلن فاعلات مفتعلن فاع کو منسرح مثمن مطوی مجدوع کہیں گے۔

بحر خفیف مسدس مخبون فاعلات مفاعلن فعلن

قلم بخت من شکستہ سر است موے در سر بہ طالع ہنر است

(صفحہ ۶۵)

کیا اچھا ہوتا اگر مرتّب صاحب ''فاعلات مفاعلن فعلن'' سے اس قصیدے کے کسی مصرعے کی تقطیع بھی کردیتے۔ اس سے دو فائدے ہوتے، ایک تو یہ کہ غیر متعلق وزن

سے تقطیع کرنے کا گر معلوم ہو جاتا۔ دوسرے یہ کہ ایک نئے وزن کی سند ہاتھ آ جاتی۔

اس قصیدے کا وزن فاعلاتن مفاعلن فعلان ہے۔ (بحر خفیف مسدس مخبون مقصور) رکن اوّل فاعلاتن سالم کے بجائے فعلاتن مخبون بھی آسکتا ہے۔ اسی طرح رکن آخر فعلن بہ سکونِ عین بھی ہو سکتا ہے اور فعلن بہ حرکتِ عین بھی آسکتا ہے۔

فاضل مرتّب نے ایک اور غلطی یہ کی ہے کہ ''فاعلاتُ مفاعلن فعلن'' کو ''خفیف مسدس مخبون'' لکھا ہے۔ گویا رکنِ آخر فعلن کو بھی مخبون مانا ہے۔ اس کا غلط ہونا عیاں ہے۔ مرتّب کے درج کردہ وزن میں رکنِ اوّل فاعلاتُ مکفوف ہے۔ رکنِ دوم مفاعلن مخبون ہے اور رکنِ آخر فعلن (بہ سکونِ عین) ابتر ہے۔ اگر فعلن بہ حرکتِ عین ہو تو پھر مخبون محذوف ہوگا۔ مرتّب صاحب نے ان مختلف زحافات کو ایک زحاف مخبون میں سمو دیا ہے۔

بحر متقارب مثمن مقصور فعولن فعولن فعولن فعول

مرا صبح دم شاہد جاں نماید دم عاشق و بوے پاکاں نماید

(صفحہ ۱۲۵)

یہ قصیدہ ''متقارب مقصور'' میں نہیں متقارب سالم میں ہے۔ مطلعے کی تقطیع اس طرح ہوگی:

مراصب	جدم شا	ہدے جا	نماید
فعلون	فعولن	فعولن	فعولن
دمے عا	شق و بو	ی پاکا	نماید
فعولن	فعولن	فعولن	فعولن

بحر رمل مثمن مشکول مسبغ فعلاتن فعلاتن فعلاتن فاعلیان

صفتے ست حسن اورا کہ بہ وہم در نیاید روشے ست عشق اورا کہ بہ گفت بر نیاید

(صفحہ ۱۵۱)

یہاں فاضل مرتّب نے کئی غلطیاں کی ہیں (۱) رکنِ اوّل فعلاتن قرار دیا ہے۔ یہ قصیدہ ۳۳

شعر کا ہے اوران اشعار میں ایک مصرع بھی ایسا نہیں ہے جس کے جزوِ اوّل کی فعلاتن سے تقطیع کی جا سکے۔

(۲) رکنِ آخر فاعلیان لکھا ہے، پورے قصیدے میں صرف ایک مصرع ایسا ہے جس کے ایک حشو میں فاعلیان کی گنجایش ہے۔ وہ مصرع یہ ہے (شوشہ نشاں منوچہر افق سپہر ملکت) لیکن پورے قصیدے میں ایک مصرع بھی ایسا نہیں ہے جس کا رکنِ آخر فاعلیان ہو۔

(۳) رکنِ ثالث بھی فعلاتن لکھا ہے۔ لیکن پورے قصیدے میں کوئی مصرع ایسا نہیں ہے جس کا رکن سوم فعلاتن کے وزن پر ہو۔

(۴) مرتّب نے ''فعلاتن فاعلاتن فعلاتن فاعلیان' کو'' رمل مثمن مشکول مسبّغ'' لکھا ہے۔ اس میں فاعلیان تو مسبّغ ہے لیکن فعلاتن مشکول نہیں مخبون ہے، اس لیے ان کو'' رمل مثمن مخبون مسبّغ'' لکھنا چاہیے تھا فاعلاتن مشکول ہو کر فعلاتُ (بہ حرکتِ تا) رہے گا۔

اصل میں اس قصیدے کا وزن ہے فعلاتُ فاعلاتن فعلاتُ فاعلاتن۔ رمن مثمن مشکول۔ فاعلاتن کے بجائے فاعلیان مسبّغ بھی آسکتا ہے۔

مضارع مثمن اخرب محذوف — مفعول فاعلاتن مفعول فاعلن

چوں آہ عاشق آمد صبح آتش معتبر — سیماب آتشیں زد در بادبان اخضر

(صفحہ ۱۸۷)

اس قصیدے میں ۱۴۷ شعر ہیں۔ پورے قصیدے میں ایک مصرع ایسا نہیں ہے جس کا رکن آخر فاعلن کے وزن پر ہو۔ اس قصیدے کا صحیح وزن ہے مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن۔ مطلعے کی تقطیع اس طرح ہوگی:

چواٰاہ	عاشقامد	صبحات	شے معتبر
فعلون	فاعلاتن	مفعول	فاعلاتن
سیماب	اٰاتشی زد	درباد	بان اخضر
فعول	فاعلاتن	مفعولن	فاعلاتن

متقارب مثمن مقصور فعولن فعولن فعولن فعول

دریں دام گہ ارچہ ہمدم ندارم بحمداللہ از ہیچ غم غم ندارم

(صفحہ ۲۱۶)

یہاں بھی فاضل مرتب نے رکنِ آخر ندارم کو فعول کا ہم وزن سمجھا ہے۔ یہ قصیدہ ''متقارب مثمن مقصور'' میں نہیں۔ متقارب مثمن سالم میں ہے۔

ص ۲۷۲ پر ایک قصیدہ ہے جس کا مطلع ہے:

روزم فروشد از غم ہم غم خورے ندارم رازم برآمد از دل ہم دلبرے ندارم

اس قصیدے کا وزن نہیں لکھا گیا ہے۔

متقارب مثمن مقصور فعولن فعولن فعولن فعول

بہ درد دلم کاشنائے نہ بینم ہم از درد دل را دوائے نہ بینم

(ص ۳۱۰)

یہ قصیدہ بھی ''متقارب مقصور'' کے بجائے ''متقارب سالم'' میں ہے۔ ملاحظہ ہو:

بدردے	دلم کا	شنائے	نبینم
فعولن	فعولن	فعولن	فعولن
ہم زور	دول را	دوائے	نبینم
فعولن	فعولن	فعولن	فعولن

مذکورۂ بالا قصیدے کے بعد ہی ایک قصیدہ بہ عنوان ''در مرثیۂ اہلِ خانہ خود'' ہے۔ اس قصیدے کا مطلع ہے:

بے باغِ رخت جہاں مینام بے داغ غمت رواں مینام

اس کے متعلق لکھتے ہیں ''ایضاً درہماں بحر'' جس کا مطلب یہ ہوا کہ یہ قصیدہ بھی ''متقارب مقصور ہے اور یہ غلط محض ہے۔ یہ قصیدہ ''ہزج مسدس اخرب مقبوض مقصور'' میں ہے۔ اس

کا وزن ہے مفعول مفاعلن مفاعیل۔ مطلع کی تقطیع ملاحظہ ہو:

بے باغ رخت جہا مینام
مفعول مفاعلن مفاعیل

بے داغ غمت روا مینام
مفعول مفاعلن مفاعیل

بحر رمل مسدس مقصور فاعلاتن فاعلاتن فاعلات

بہ خراساں شوم انشاء اللہ آں رہ آساں شوم انشاء اللہ

(ص ۴۱۳)

یہ قصیدہ ۲۹ شعر کا ہے۔ اس قصیدے میں ایک مصرع ایسا نہیں ہے جو مرتّب صاحب کے درج کردہ وزن کے مطابق ہو۔ اس قصیدے کے ہر مصرعے کا رکن اوّل یا فعلاتن ہے یا فاعلاتن، رکن ثانی صرف فعلاتن ہے اور رکنِ آخر یا فعلن ہے یا فعلان۔ اس کا وزن اس طرح درج کرنا چاہیے تھا:

فاعلاتن فعلاتن فعلن
فعلاتن فعلان

ہزج مسدس مکفوف محذوف مفاعیلن مفاعیلن فعولن

ضماں دار سلامت شد دل من کہ دارالملک عزلت ساخت مسکن

(ص ۳۲۴)

وزن تو صحیح ہے لیکن زحافات کا تعیّن صحیح نہیں ہے۔ مرتّب نے اس وزن کو "ہزج مسدس مکفوف مخذوف" لکھا ہے حالاں کہ عام آدمی بھی یہ سمجھ سکتا ہے کہ "مفاعیلن مفاعیلن فعولن" میں دو رکن (مفاعیلن) تو سالم ہیں صرف ایک فعولن مزاحف ہے۔ پھر اس میں دو زحاف مکفوف اور محذوف کیسے آجائیں گے۔ پھر یہ بات بھی قابلِ غور ہے کہ بحر ہزج

کا رکن سالم مفاعیلن مکفوف ہو کر مفاعیلُ (بہ ضمِ لام) رہتا ہے۔ وہ یہاں کہاں ہے۔

اس وزن میں صرف ایک رکن مزاحف ہے جو مکفوف نہیں محذوف ہے۔ لہٰذا اس وزن کو ''ہزج مسدس محذوف'' لکھنا چاہیے تھا۔

ہزج مسدس اخرب محذوف مفعول مفاعلن فعولن

اے نائب عیسیٰ از دو مرجاں وے کردہ ز آتش آبِ حیواں

(ص ۸۲)

فاضل مرتب نے ''مفعول مفاعلن فعولن'' کو ''اخر محذوف'' لکھا ہے۔ مفعول اخرب ہوا، فعولن محذوف ہوا۔ رہا مفاعلن، غالباً اس کو بھی مرتب صاحب نے اخرب یا محذوف سمجھ لیا ہے۔ حالاں کہ یہ مقبوض ہے۔ اس بنا پر اس وزن کو ''ہزج مسدس اخرب مقبوض محذوف'' لکھنا چاہیے تھا۔

بحر رمل مسدس مخبون مقصور فعلاتن فعلاتن فعلن

نہ ز دولت نظرے خواہم داشت نہ ز سلوت اثرے خواہم داشت

(ص ۸۴)

مرتب نے رکن آخر فعلن کو مقصور قرار دیا ہے۔ یہ نئی تحقیق ہے۔ میں آج تک یہی سمجھتا تھا کہ فعلن بہ حرکتِ عین مخبون محذوف ہوتا ہے اور بہ سکونِ عین ابتر یا مشعث محذوف کہلاتا ہے۔ یہ بھی واضح کر دوں کہ اس قصیدے کے مطلع اور جملہ مصاریع ثانی کی تقطیع ''فعلاتن فعلاتن فعلان'' سے ہوگی۔

''بحر خفیف۔ فاعلات مفاعلن فعلن

راحت از راہ دل چناں برخاست کہ دل اکنوں ز بند جاں برخاست

(ص ۱۷)

یہاں بھی مرتّب صاحب نے اسی جدّت سے کام لیا ہے جس کا اس سے پہلے بھی مظاہرہ فرما چکے ہیں یعنی رکنِ اوّل فاعلن کے بجائے فاعلات لکھا ہے۔

لیکن اس سے زیادہ دل چسپ بات یہ ہے کہ اس وزن کو زحافات سے معرّا فرض کر کے صرف "بحر خفیف" لکھنے پر اکتفا کیا ہے۔ گویا یہ سالم بحر ہے۔ اس ستم ظریفی کی جس قدر داد دی جائے کم ہے۔

صفحہ ۲۹۷ پر ایک قصیدہ ہے جس کا مطلع ہے:

رہ روم مقصد امکاں بہ خراساں یابم تشنہ ام مشرب احساں بہ خراساں

مرتّب نے اِس کا وزن (فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلات) لکھا ہے۔ اس قصیدے کے بعد ہی ص ۳۰۳ پر ایک قصیدہ ہے جس کا مطلع ہے:

آں پیر ما کہ صبح لقاے ست خضر نام ہر صبح بوے چشمۂ خضر آیدش زرگام

اِس کے ذیل میں لکھا ہے: "ایضاً در ہماں بحر" جس کا مطلب یہ ہوا کہ گویا اِس قصیدے کا وزن بھی "فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلات" ہے اور اِس کا غلط ہونا عیاں ہے۔ اِس قصیدے کا وزن ہے: مفعول فاعلات مفاعیل فاعلات۔ مضارع مثمن اخرب مکفوف مقصور۔

صفحہ ۴۱۴ پر ایک قصیدہ ہے جس کا مطلع ہے:

اے در عجم سلالۂ اصل کیاں شدہ وے در عرب زبیدۂ اہل زماں شدہ

مرتّب نے اِس قصیدے کا وزن لکھا ہے: "مجتث مثمن مخبون مقصور۔ مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلات" کتاب کے شروع میں ایک صفحے کا غلط نامہ بھی موجود ہے۔ اِس غلط نامے میں یہاں مجتث کے بجاے مضارع لکھنے کی ہدایت کی گئی ہے۔ اگر غلط نامے کی ہدایت کے بہ موجب تصحیح کرلی جائے تو یہ صورت ہوگی:

"بحر مضارع مثمن مخبون مقصور۔ مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلات"

اور اِس کا غلط ہونا عیاں ہے۔ یہ بحر مجتث ہی ہے جس کا خواہ مخواہ مضارع بتایا گیا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ فاضل مرتّب کو عروض سے کچھ زیادہ دل چسپی نہیں ہے ورنہ صحیح کو غلط اور غلط کو صحیح لکھنے کی نوبت نہ آتی۔

اِس سے زیادہ دل چسپ بات یہ ہے کہ مرتّب نے اس قصیدے کا وزن ''مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلات'' لکھا ہے جو غلط ہے۔ انھوں نے بحر مجتث کو بحر مضارع تر لکھ دیا۔ لیکن وزن کو بدلنے کی زحمت گوارا نہیں فرمائی۔ یہ قصیدہ بحر مضارع میں ہے۔ اس کا زن ہے مفعولُ فاعلاتُ مفاعیلُ فاعلن (بحر مضارع مثمن اخرب مکفوف محذوف) ملاحظہ ہو:

اے درع	جم سلال	ی اصلے ک	یا شدہ
مفعولُ	فاعلاتُ	مفاعیلُ	فاع لن
وے درع	رب زبید	ی اہلے ز	ماشدہ
مفعولُ	فاعلاتُ	مفاعیلُ	فاع لن

''بحر مضاع مثمن مکفوف محذوف۔ مفعولُ فاعلاتُ مفاعیل فاعلن

دل صید زلف اوست بہ خوں درنکوترست   واں صید کانِ اوست نگوں ضرور ہو

مرتّب نے صرف ''مکفوف محذوف'' لکھا ہے۔ حالاں کہ اس بحر میں تین زحاف آئے ہیں۔ مفعول اخرب ہے۔ فاعلات اور مفاعیل مکفوف ہیں اور فاعلن محذوف ہے۔ اِس لیے ''بحر مضارع مثمن اخرب مکفوف محذوف'' لکھنا چاہیے تھا۔

علاوہ ازیں رکن آخر فاعلن کے بجائے فاعلات بھی آئے گا بل کہ اس قصیدے کے تمام مصرع ہائے ثانی میں فاعلات ہی آئے گا صرف بعض مصاریع اوّل میں فاعلن کی گنجایش ہے۔ یہ تشریح بھی ضروری تھی۔ اِس وزن کو اِس طرح لکھنا چاہیے تھا:

مفعولُ فاعلاتُ مفاعیل فاعلات فاعلن

''بحر مجتث اخرب۔ مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن

عروس عافیت انگہ قبول کرد مرا   کہ عمر بیش بہا را دمش بہ شہر بہر

مرتّب نے صرف ''مجتث اخرب'' لکھا ہے۔ حالاں کہ زحاف اخرب بحر مجتث میں آتا ہی نہیں ہے۔ اس وزن میں مفاعلن اور فعلاتن مخبون ہیں۔ فعِلن (بہ حرکت عین) مخبون محذوف ہے۔ اور بہ سکونِ عین ابتر۔ مرتّب صاحب نے اختصار کا یہ کمال دکھایا کہ سارے زحافات کو ایک ہی زحاف اخرب میں سمو دیا۔

''بحر رمل مثمن مقور۔ فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن''

جوشن صورت رہا کن در صف مرداں در آ   دل طلب کر، دار ملک دل تواں شدہ

اِس وزن میں کوئی رکن ''مقصور'' نہیں ہے۔ مرتّب نے فاعلن کو مقصور سمجھا ہے۔ حالاں کہ یہ، محذوف ہے۔ فاعلاتن مقصور ہو کر فاعلات رہے گا ''بحر رمل مثمن محذوف'' لکھنا چاہیے تھا۔

''بحر ہزج مسدس مقصور۔ مفاعیلن مفاعیلن فعولن

فلک کژ رو تر ست از خط ترسا   مرا دارد مسلسل راہب آساں شدہ

یہاں بھی وہی غلطی ہے فعولن مقصور نہیں محذوف ہے۔ مفاعلین مقصور ہو کر مفاعیل (بہ سکونِ لام) رہے گا۔ مرتّب کو ''ہزج مسدس محذوف'' لکھنا چاہیے تھا۔

بحر منسرح سالم۔ مفتعلن فاعلات مفتعلن فاعلات

عشق بیفشرد پا بر نمط کبریا   برد بہ دست نخست ہستی ما را ز ما

(ص ۳۸)

فاضل مرتّب نے اس وزن کو ''منسرح سالم'' لکھا ہے اور اس غلط شماری کی داد نہیں دی جا سکتی۔ عروض سے ابتدائی واقفیت رکھنے والے بھی جانتے ہیں کہ بحر منسرح سالم فارسی و اردو میں مستعمل نہیں کیوں کہ اس کے رکن آخر کا حرف آخر متحرک ہے۔ مرتّب نے جو

وزن لکھا ہے وہ ''منسرح مثمن مطوی موقوف'' ہے۔

بحر منسرح مثمن سالم۔ مفتعلن فاعلات مفتعلن فاعلات

زد نفس سر بہ مہر صبح ملمع نقاب　　خیمۂ روحانیاں گشت معنبر طناب

(ص ۴۲)

یہاں بھی وہی غلطی ہے کہ منسرح مطوی موقوف کو ''منسرح سالم'' لکھا ہے۔

صفحہ ۴۵ پر اسی غلطی کی تکرار کی گئی ہے، لکھتے ہیں:

''بحر منسرح مثمن سالم۔ مفتعلن فاعلات مفتعلن فاعلات''۔

معلوم نہیں مرتب صاحب نے کس توقع پر یہ عروضی ذمے داری اپنے سر لی کہ وزن درج ضرور کیا جائے خواہ مآل کچھ ہو۔

بحر مجتث مثمن اخرب۔ مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن

مراز ہاتف ہمت رسد بہ گوش خطاب　　کزیں رواق طنینی کہ می رود دریاب

(ص ۴۹)

مرتب صاحب اس سے پہلے بھی زحاف خرب کو بحر مجتث میں شامل کر چکے ہیں۔ حالاں کہ اس زحاف کو بحر مجتث سے کوئی علاقہ نہیں ہے۔ مرتب صاحب کو اتنا تو معلوم ہی کر لینا چاہیے تھا کہ یہ زحاف اس بحر میں آتا بھی ہے یا نہیں۔ یہی غلطی صفحہ ۳۰ پر موجود ہے۔ وہاں بھی ''مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن'' کو ''بحر مجتث مثمن اخرب'' لکھا ہے۔

بحر ہزج مسدس اخرب　　مفعول مفاعلن فعولن

صبحِ ست کماں کش اختراں را　　آتش زدہ آب پیکراں را

(ص ۳۳)

مرتب صاحب نے زحافات کے تعین میں غلطی کی ہے۔ مفاعیلن اخرب ہو کر مفعولُ،

مقبوض ہو کر مفاعلن اور محذوف ہو کر فعولن رہے گا۔ اس طرح ان کے درج کردہ وزن ''مفعول مفاعلن فعولن'' کو ''ہزج مسدس اخرب مقبوض محذوف'' کہنا صحیح ہوگا۔

بے شمار غلطیوں میں سے چند اغلاط کی طرف اشارہ کیا گیا۔ اس سے اندازہ ہو سکتا ہے کہ یہ مجموعہ طلبہ کے لیے کس قدر گمراہ کن ہو سکتا ہے۔ صفحہ ۵۶۲ سے ''قطعات و قصائد صغار و مراثی'' شروع ہوتے ہیں۔ اس حصّے میں بعض قطعات یا قصائد و مراثی کے وزن درج کیے گئے ہیں، لیکن بیش تر کو یوں ہی چھوڑ دیا گیا ہے۔ مثلاً صفحہ ۵۶۲ پر ایک قطعہ یا قصیدہ ہے جس میں کل ۱۵ شعر ہیں۔ اس پر وزن درج ہے لیکن اس کے بعد صفحہ ۵۷۶ تک کسی قطعے یا قصیدے پر وزن درج نہیں ہے۔ اس میں اس بات کا کچھ لحاظ نہیں رکھا گیا ہے کہ جس قصیدے یا قطعے میں شعر کم ہوں اس کا وزن نہ لکھا جائے اور جس میں شعر زیادہ ہوں اس کا وزن لکھ دیا جائے۔ بس کسی اصول کے بغیر دو چار جگہ وزن لکھ دیا۔ باقی سب کا خانہ خالی چھوڑ دیا۔ صفحہ ۵۷۶ پر ایک قطعے کا وزن لکھا گیا ہے۔ پھر صفحہ ۶۲۳ پر ایک مرثیے کا وزن درج کیا گیا ہے۔ اس کے بعد صفحہ ۶۹۲ تک وزن کا خانہ خالی ہے۔ صفحہ ۶۹۳ سے غزلیں شروع ہو جاتی ہیں جو اس دار و گیر سے محفوظ ہیں، یعنی حصّۂ غزلیات کو مرتّب صاحب نے بحر و وزن کی قید سے آزاد ہی رکھا ہے اور یہ اچھا ہی کیا۔

[ماہنامہ ''تحریک'' دہلی، اپریل ۱۹۶۰ء، جلد ۷، شمارہ ۱۲، صفحہ ۲۱ تا ۲۷]

بہ صدر شکریہ عزیز ابراہیم افسر میرٹھی (سیوال) ریسرچ اسکالر کا جنھوں نے عکس روانہ کیے

□□□

○

فیضؔ کی شاعری

فیض احمد فیضؔ بعض خصوصیات کے لحاظ سے جدید شعرا میں خاص حیثیت کے مالک ہیں۔ پسندیدگی و شہرت کے لحاظ سے بھی وہ اِس صف کے ممتاز ترین شاعر مانے جاتے ہیں۔ کبھی کبھی شہرت کا تعلق شاعری کے بجائے اُن خاص حالات سے بھی ہوتا ہے جو شاعر کے گرد و پیش کار فرما ہوتے ہیں۔ فیضؔ کی شہرت میں اُن کے کلام سے زیادہ اُن حالات کو دخل رہا ہے جو ایک زمانے میں ہندستان کی ادبی فضا پر محیط تھے اور اُن حالات کو بھی جن سے وہ براہِ راست دوچار ہوئے، جن کے نتیجے میں قید و بند کی آزمایشوں سے گزرے اور جن کے زیرِ سایہ گرمیِ گفتار اور سوزِ بیان کی مقبولِ عام دولت حاصل کی۔

اِس میں شک نہیں کہ گرد و پیش کے محرکات اور شاعر کی داستانِ زندگی کے وہ رُخ جو ہمارے سامنے موثر انداز سے رونما ہوتے ہیں، شاعرانہ تخلیقات کی رمزیت اور پس منظر کو واضح کرنے میں مدد دیتے ہیں۔ لیکن اِس کے ساتھ ساتھ یہ بات بھی پیشِ نظر رکھنا ضروری ہے کہ تاثیر، معیار، ابدیت، یہ وہ عناصر ہیں جو دوسرے راستوں سے شاملِ داستان ہوتے ہیں۔ ہوسکتا ہے کہ کسی شاعر کے یہاں گرد و پیش کے حالات کی ترجمانی ہو۔ اشعار کی تصویروں میں وقت کے تقاضے، ماحول کے اثرات اور معاشرتی تصادمات کا عکس ہو، لیکن محض اِن چیزوں کے وجود سے یہ لازم نہیں کہ اِس کے یہاں تاثیر و

شعریت کی وہ خوبیاں بھی ہوں جو زندگیِ جاوید کی بشارت دیتی ہیں۔

اِس کے بعد یہ دیکھنا اِس سے بھی زیادہ ضروری ہے کہ جن سیاسی و سماجی محرکات کے نتیجے میں شاعر کے افکار الفاظ کا لباس پہن کر جلوہ فروش ہیں، اگر کوئی شخص اُن سے اِس حد تک نہ واقف ہو، جس حد تک کسی محقق یا سوانح نگار کو ہونا چاہیے، اُس صورت میں کیا وہ شخص اُن افکار و خیالات سے اُتنا ہی متاثر ہو سکتا ہے؟ اگر کسی شاعر کا کلام صرف سیاسی مسائل کی تعبیر و تشریح یا ان کے زیرِ سایہ تاثر نگاری پر مشتمل ہو، اور اِس کے یہاں دل کشی و تاثیر کے عام عناصر کا اثر اتنا کم ہو کہ اِن تصوّرات کی آمیزش کے بغیر تاثیر کے جوہر عیاں نہ ہو سکیں، تو یہ بات کمالِ شاعری کے نقطۂ نظر سے محلِّ نظر ہوگی۔

اِن امور کے ساتھ ساتھ اتنا ہی اہم ایک اور پہلو ہے جسے طرزِ ادا کہتے ہیں۔ یہ صحیح ہے کہ خیال کو اوّلیت حاصل ہے لیکن شاعری میں یہ اوّلیت اُس وقت تک ناقص رہتی ہے جب تک کہ مناسب اندازِ بیان سے مرکّب نہ ہو۔ ان چند اصولی باتوں کو پیشِ نظر رکھ کر فیضؔ کی شاعری کے مختلف پہلوؤں پر غور کرنا زیادہ نتیجہ خیز ہوگا۔

فیضؔ کے کلام کو شروع سے آخر تک پڑھنے پر محسوس ہوتا ہے کہ اُن کے یہاں کسی مکتبِ خیال کی عریاں ترجمانی نہیں ہے۔ وہ ایک خاص فلسفۂ حیات کو مانتے ہیں اور اِسی صداقت کے ساتھ کہ دار و رسن کی ہیبت ناکی بھی ان کو متزلزل نہ کر سکی، لیکن شاعری میں اِس کا اظہار برہنہ گفتاری کے ساتھ نہیں ہوا ہے۔ یہ دراصل اُن کے مزاج اور ابتدائی ذہنی کیفیات کا نتیجہ ہے۔ ''نقشِ فریادی' میں اُنھوں نے ابتدائی کلام بھی شامل کر دیا ہے جس کو پڑھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ اُن کے یہاں شروع میں خالص رومانی تصوّرات کارفرما تھے۔ آہستہ آہستہ وہ سیاسی تصوّرات میں مدغم ہوتے گئے۔ سیاسی اعتبار سے وہ جس قدر پختہ خیال ہوتے گئے اِسی نسبت سے رومانیت کے تہ نشیں عناصر کم ہوتے گئے، لیکن لہجے اور اندازِ سخن میں رومانیت کی داخلی کیفیتیں شامل رہیں، جس سے بڑا فائدہ یہ ہوا کہ سماجی کشاکش کے دل شکن خیالات رومانی عناصر سے آمیز ہو کر دل کشی کا آب و رنگ حاصل کرتے گئے۔ ''نقشِ فریادی' میں ایک نظم ہے 'مجھ سے پہلی سی محبت مرے محبوب نہ مانگ'

اِسی نظم سے اُن کی شاعری کا دوسرا دور شروع ہوتا ہے جس میں رومانیت محض اندازِ بیان کو رنگین بنانے اور شگفتگی کے عناصر شامل کرنے کا کام دیتی ہے۔ سیاسی مسائل اصل موضوع قرار پاتے ہیں۔ شاعر کی ساری توجہ سیاسی حوادث پر مرکوز ہو جاتی ہے۔

اُن کی ایک قابلِ ذکر خصوصیت جس سے اُن کا رومانیت آمیز اسلوب اور دل کش ہو گیا ہے، رجائیت اور اُمید آفرینی ہے۔ سیاسی جدوجہد میں قدم قدم پر ناکامی، قید و بند کی افتاد، شدید ردِ عمل، یہ ایسے عوامل ہیں کہ لاکھ ضبطِ اضطراب سے کام لیا جائے، اِن کی زہرناکی اندازِ بیان کی حلاوت میں تلخیوں کا زہر گھول ہی دیتی ہے لیکن فیضؔ کے یہاں ایسے مقامات کم ہیں جہاں جذبے کی شدّت نرمیِ گفتار کو آنکھیں دکھا رہی ہو اور کلام میں افسردگی کی لہریں تہ نشیں ہوں۔ اُن کا ایک قطعہ ہے:

متاعِ لوح و قلم چھن گئی تو کیا غم ہے
کہ خونِ دل میں ڈبو لی ہیں انگلیاں میں نے
زباں پہ مہر لگی ہے تو کیا کہ رکھ دی ہے
ہر ایک حلقۂ زنجیر میں زباں میں نے

زبان پر مہر لگ جانے کے بعد ہر حلقۂ زنجیر سے وہی صدا بلند ہو اور انگلیاں اپنے ہی خون میں ڈبو کر نقوشِ فکر میں رنگ بھرا جائے، یہی وہ اندازِ سخن ہے جس کے اثر سے بات دل میں اُتر کر شریکِ فکر و خیال ہو جاتی ہے۔

فیضؔ کے یہاں رومانی عناصر اتنے تہ نشیں ہیں کہ اگر وہ سیاسیات کے پھیر میں نہ پڑ جاتے، تو اچھے رومانی شاعر ہو سکتے تھے۔ اِس میں شک نہیں کہ سیاسی خیالات کی آمیزش نے ایک خاص طبقے میں ان کی شہرت کا دائرہ بہت وسیع کر دیا، لیکن اگر وہ صرف رومانی شاعر ہوتے تو اس صورت میں خواہ ان کی شہرت اِس قدر نہ ہوتی لیکن اُن کا مرتبہ زیادہ بلند ہوتا اور اُن کی شاعری تاثیر و دل کشی کے اعتبار سے زیادہ پُر خلوص اور زیادہ پُر اثر ہوتی۔ نیز رومانی شاعری کا جو دائرہ خاص ہے وہ اِس میں بلند درجہ حاصل کر سکتے تھے۔ اس بات کا اندازہ اس سے کیا جا سکتا ہے کہ اُن کی خالص سیاسی نظموں میں جگہ جگہ ایسے

ٹکڑے مل جاتے ہیں جن میں رومانیت کا رنگ بہت گہرا ہوتا ہے، یہ بند نظم کے باقی حصّوں کے مقابلے میں زیادہ دل کش ہوتے ہیں۔ ایک دو مثالوں سے اِس کا اندازہ ہوگا۔

آج پھر حسنِ دل آرا کی وہی دھج ہوگی　　وہی خوابیدہ سی آنکھیں وہی کاجل کی لکیر
رنگِ رخسار پہ ہلکا سا وہ غازے کا غبار　　صندلی ہاتھ پہ ہلکی سی حنا کی تحریر

جانے اس زلف کی موہوم گھنی چھاؤں میں　　ٹمٹماتا ہے وہ آویزہ ابھی تک کہ نہیں

بجھا جو روزنِ زنداں تو دل یہ سمجھا ہے　　کہ تیری مانگ ستاروں سے بھر گئی ہوگی
چمک اُٹھے ہیں سلاسل تو ہم نے جانا ہے　　کہ اب سحر ترے رُخ پر بکھر گئی ہوگی

شاعری میں زورِ بیان کی بڑی اہمیّت ہے۔ اِس کے ساتھ ساتھ اگر لطیف و پاکیزہ تشبیہات بھی ہوں تو حسنِ کلام کئی گنا بڑھ جاتا ہے۔ فیضؔ کی متعدّد نظموں کے بعض حصّے اِن محاسن سے آراستہ ہیں۔ اِن حصّوں میں مرصّع نگاری کا کمال نظر آتا ہے، مثلاً:

تیرگی ہے کہ امنڈتی ہی چلی آتی ہے　　شب کی رگ رگ سے لہو پھوٹ رہا ہو جیسے
چل رہی ہے کہ اس انداز سے نبضِ ہستی　　دونوں عالم کا نشہ ٹوٹ رہا ہو جیسے
یہی تاریکی تو ہے غازۂ رخسارِ سحر
صبح ہونے ہی کو ہے اے دلِ بے تاب ٹھہر

بہت سیہ ہے یہ رات
اسی سیاہی میں رونما ہے
وہ نہرِ خوں جو مری صدا ہے
اسی کے سایے میں جلوہ گر ہے
وہ موجِ زر جو تری نظر ہے

مندرجہٗ بالا مثالوں سے اندازہ ہوا ہوگا کہ رنگینی و دل کشی، شگفتہ بیانی اور نزاکتِ تعبیر کے اعتبار سے اُن کے یہاں بہت سی وہ خوبیاں ہیں جو ایک اچھے سخن گو کے یہاں ہونا چاہئیں۔ لیکن جیسا کہ آغازِ مضمون میں کہا جا چکا ہے ان تمام محاسن کے باوصف مجموعی طور پر اُن کی شاعری کا مرتبہ کچھ زیادہ بلند نہیں ہے۔

سب سے پہلی خامی جو پسندیدگی، تاثیر اور معیار کے راستے میں حجاب درمیاں کا کام دیتی ہے، غیر مانوس اور غلط تشبیہیں اور استعارے اور غیر متناسب صفاتی الفاظ کا استعمال ہے۔ اس عدمِ تناسب اور غیر مانوس اندازِ بیان کا رنگ اس حد تک گہرا ہے کہ ایسی نظموں میں خیال کی لطافت اور طرزِ اظہار کی دل کشی بہت مدھم پڑ گئی ہے۔ یہ پہلو زیادہ تکلیف دہ اُس وقت ہوتا ہے جب کسی نظم کے بعض اجزا ہر لحاظ سے عمدہ ہوتے ہیں، لیکن بعض اجزا کی مندرجہ بالا خامیاں مجموعی طور پر نظم کو مجروح کر دیتی ہیں۔ صفات کے استعمال میں مخصوص نسبت اور استعارہ و تشبیہ میں وجہِ جامع کا لحاظ رکھا جاتا ہے۔ اگر اِن چیزوں کا لحاظ نہ رکھا جائے تو پھر تشبیہ و استعارہ ہو یا صفات، اِن میں اِس حد تک نامانوس رنگ آ جاتا ہے کہ ذہن کو قبول کرنے میں تکلّف ہوتا ہے۔ نئی نئی تشبیہوں کا ضرور اضافہ ہونا چاہیے کہ اِن سے زبان و بیان کا دائرہ وسیع ہوتا ہے۔ لیکن اِس بات کا لحاظ رکھنا بہت ضروری ہے کہ جدّت طرازی مستقل خامیوں کی امین نہ بن جائے۔ بعض مثالوں سے اِس کی وضاحت ہو سکے گی:

ساغرِ ناب میں آنسو بھی ڈھلک آتے ہیں
فکرِ دل داریِ گلزار کروں یا نہ کروں

اس در سے بہے گا تری رفتار کا سیماب
طیش کی آتشِ جرار کہاں سے لاؤں

آ جاؤ میں نے چھیل دی آنکھوں سے غم کی چھال
دشمن لہو سے رات کی کالک ہوئی ہے لال

گر رہی ہے تری دل دار نظر کی شبنم

مشتعل ہو کے اُٹھیں گے ابھی وحشی سایے

آ جاؤ مست ہو گئی میرے لہو کی تال

اس بزم میں اپنی مشعلِ دل بسمل ہے تو کیا رقصاں ہے تو کیا

خط کشیدہ مرکّبات میں صفات و تشبیہات کا صرف بہت غیر متناسب ہے۔ وہ الفاظ جو جان دار اشیا کے ساتھ بہ طورِ صفت آتے ہیں، اِن کو کسی قرینے کے بغیر بے جان اشیا کی صفت قرار دینی ایسی خامی ہے جس سے اندازِ بیان کی خوبی ختم ہو جاتی ہے، مثلاً آخری مصرعے کو لیجیے، اِس میں دل کی مشعل کو بسمل بنایا گیا ہے۔ لفظ بسمل بہ طورِ صفت جان دار اشیا کے ساتھ بولا جاتا ہے اِس کو مشعل سے متعلّق کر دینا خوش مذاقی کا خون کرنا ہے۔ فیضؔ کی نظموں میں قدم قدم پر نہایت غیر مانوس صفات اور بے جوڑ تشبیہات ملتی ہیں جن کے سبب سے اُن کی بیش تر نظمیں حسنِ بیان کے بعض عناصر سے بالکل معرّا ہو کر رہ گئیں۔

متعدّد نظموں میں طرزِ ادا کے لحاظ سے بے حد غیر مانوس اندازِ بیان کار فرما ہے جس سے ذہن اِس کی پیچیدگی میں اِس حد تک اُلجھ جاتا ہے کہ تاثیر کی دل فریبیاں اُچٹتی ہوئی نگاہ بن کر رہ جاتی ہیں۔ ان کی بعض اچھی نظمیں محض اس بنا پر کہ اِن میں بعض مقامات پر بے حد غیر مانوس طرزِ اظہار سے کام لیا گیا ہے، دل کشی و تاثیر کے جوہر سے تہی داماں ہو کر رہ گئی ہیں۔ یہ عیب دراصل اُردو کے اسالیبِ بیان پر قابو یافتہ نہ ہونے، زبان و بیان کی مزاجی کیفیت کے احساس سے بے نیاز رہنے اور انگریزی طرزِ بیان کا لفظی ترجمہ کر دینے کا نتیجہ ہے۔ مثال کے طور پر اُن کی ایک نظم ''درد آئے گا دبے پاؤں'' کے بعض حصے دیکھیے:

اور کچھ دیر میں جب پھر مرے تنہا دل کو
فکر آئے گی کہ تنہائی کیا چارہ کرے
درد آئے گا دبے پاؤں لیے سُرخ چراغ
وہ جو اک درد دھڑکتا ہے کہیں دل سے پرے
شعلۂ درد جو پہلو میں چمک اُٹھے گا
دل کی دیوار پہ ہر نقش دمک اُٹھے گا
مشتعل ہو کے اُٹھیں گے ابھی وحشی سایے
یہ چلا جائے گا رہ جائیں گے باقی سایے

رات بھر جن سے ترا خون خرابہ ہوگا

لاؤ سلگاؤ کوئی جوشِ غضب کا انگار
طیش کی آتشِ جرار کہاں سے لاؤں

وہ دہکتا ہوا گلزار کہاں سے لاؤں
جس میں گرمی بھی ہے حرکت بھی توانائی بھی

مندرجہ بالا اجزا کو پڑھنے کے بعد اندازہ ہوسکتا ہے کہ غیر مانوس اندازِ بیان تاثیر و دل کشی کو ختم کرکے نفسِ خیال کو کس حد تک ژولیدہ بیانی کے رنگ میں ڈبو سکتا ہے۔ فیضؔ کی وہ خصوصیت جو عام طور سے نئے شعرا میں کم یاب ہے، اس کا دل کش غزلیہ لب ولہجہ ہے۔ یہی بات مجازؔ میں بھی تھی، لیکن مجازؔ کے یہاں رنگینی و دل کشی زیادہ ہے اور اس کا راز قدرتِ کلام اور مانوس طرزِ ادا میں پنہاں ہے۔ مجازؔ کے مقابلے میں فیضؔ کی شاعری بالکل تجرباتی شاعری معلوم ہوتی ہے۔ ذیل میں 'زنداں نامہ' سے ایک اور نظم نقل کرتا ہوں جس سے مزید وضاحت ہوگی کہ طرزِ بیان کا اُلجھاؤ بے کیفی و بے اثری کے ساتھ نفسِ خیال کو اس حد تک دھندلا دیتا ہے کہ ذہن اُکتا جاتا ہے۔ نظم کا عنوان ہے 'دریچہ':

گڑی ہیں کتنی صلیبیں مرے دریچے پر
ہر ایک اپنے مسیحا کے خوں کا رنگ لیے
ہر ایک وصلِ خداوند کی اُمنگ لیے

کسی پہ کرتے ہیں ابرِ بہار کو قرباں
کسی پہ قتل مہِ تاب ناک کرتے ہیں
کسی پہ ہوتی ہے سرمست شاخسار دو نیم
کسی پہ بادِ صبا کو ہلاک کرتے ہیں

ہر آئے دن یہ خداوندگانِ مہر و جمال
لہو میں غرق مرے غم کدے میں آتے ہیں
اور آئے دن مری نظروں کے سامنے ان کے
شہید جسم سلامت اُٹھائے جاتے ہیں

صلیب پر مہ تاب ناک کو قتل کرنا، اس پر شاخسارِ دو نیم کا سرمست ہونا، بادِ صبا کو ہلاک کرنا، ابرِ بہار کو قربان کرنا، صلیب کا وصلِ خداوند کی اُمنگ لیے ہوئے ہونا، خداوندگانِ مہر و جمال کے شہید جسم اور پھر شہید جسموں کا سلامت اُٹھایا جانا، یہ سب انگریزی سے بہ راہِ راست ترجمہ کر دینے والا انداز ہے اور اس کی بے اثری ظاہر ہے۔ اِس نظم سے یہ بات بھی واضح ہوتی ہے کہ استعارے میں اگر انتقالِ ذہن کی رعایت نہ ہو (جو وجہِ جامع کے توسط سے ہوتی ہے) تو اِس سے توضیحِ خیال کے روشن چہرے پر اہمال و ژولیدگی کے گہرے پردے پڑ جاتے ہیں۔ اُن کی متعدد نظموں میں ایسے اجزا ملتے ہیں جن میں اندازِ بیان اور حسنِ تعبیر کی خوبیاں پورے طور پر موجود ہوتی ہیں، چوں کہ وہ ابتدا ہی سے رومانی عناصر سے قریب تر رہے ہیں، اِس لیے اندازِ بیان کی دل کشی کی جھلکیاں نظر آ جاتی ہیں۔ لیکن انگریزی کے اسالیبِ بیان اُن کے ذہن پر اِس بُری طرح چھائے ہوئے ہیں کہ ساری خوبیاں اِن کے سامنے ماند پڑ جاتی ہیں۔ فیضؔ کے یہاں حسنِ بیان کے لحاظ سے ایسی پاکیزہ مثالیں ملتی ہیں:

شب کے ٹھہرے ہوئے پانی کی سیہ چادر پر
جا بہ جا رقص میں آنے لگے چاندی کے بھنور
چاند کے ہاتھ سے تاروں کے کنول گر گر کر
ڈوبتے، تیرتے، مرجھاتے رہے، کھلتے رہے

یوں صبا پاس سے گزرتی ہے جیسے کہ، دی کسی نے پیار کی بات
صحنِ زنداں کے بے وطن اشجار سرنگوں محو ہیں بنانے میں
دامنِ آسماں پہ نقش و نگار

اِن اقتباسات سے اُن کی صلاحیت کا اندازہ ہو سکتا ہے۔ یہ پہلو اِس اعتبار سے خاص طور پر محلِ نظر ہے کہ کسی نظم کے ناقص حصے پوری نظم کو حسن و خوبی سے محروم کر دیتے ہیں۔ ایسی بے راہ روی اِس لحاظ سے زیادہ مضرّت رساں اور قابلِ اعتراض ہے کہ فیضؔ مشہور شعرا کی

تقلید نئے شاعروں کے لیے دل چسپ مشغلہ ہوتی ہے اور وہ چوں کہ زبان و بیان کی ضروری معلومات سے عام طور پر بے بہرہ ہوتے ہیں، اِس لیے ایسی بے نیازیاں بہت سے نئے شاعروں کی بے راہ روی کا ذریعہ بن جاتی ہیں مثلاً فیضؔ کی ایک نظم ہے ''اے روشنیوں کے شہر'' اُس کے یہ بند دیکھیے:

سبزہ سبزہ سوکھ رہی ہے پھیکی زرد دوپہر　　دیواروں کو چاٹ رہا ہے تنہائی کا زہر
دور اُفق تک گھٹتی بڑھتی اُٹھتی گرتی رہتی ہے　　کہر کی صورت بے رونق دردوں کی گدلی لہر

کون کہے کس سمت ہے تیری روشنیوں کی راہ　　ہر جانب بے نور کھڑی ہے ہجر کی شہر پناہ
تھک کر ہر سو بیٹھ رہی ہے شوق کی ماند سپاہ　　آج مرا دل فکر میں ہے، اے روشنیوں کے شہر

استعارات وطرزِ اظہار کے انگریزی زدہ انداز نے جس طرح دل کشی وحسن کو ختم کر کے ابہام و بے کیفی کا رنگ گہرا کر دیا ہے وہ خوش مذاق قاری اور مقلد شعرا دونوں کے لیے پریشان کُن ہے۔

غرض حسنِ بیان، خوبیِ اظہار، ندرتِ تعبیر اور توازن وتناسب کے نقطۂ نظر سے فیضؔ کی بیش تر نظمیں نہایت ناکام ہیں۔ آج ہم ان کے وطن کے بعض سیاسی حالات اور ان کے ذاتی مصائب سے واقف ہیں، نیز ابھی اِن واقعات کو گزرے ہوئے کچھ زیادہ مدت نہیں ہوئی، اِس لیے پھر بھی کچھ لطف آجاتا ہے۔ لیکن کچھ دنوں کے بعد جب خیالات کے رُخ بدل جائیں گے، ماضی کے واقعات بھولی ہوئی داستان بن جائیں گے۔ نئے نئے مسائل ہماری توجہ کو جذب کرلیں گے، اِس وقت اِن نظموں کی موجودہ دل کشی اور بھی کم ہوجائے گی۔ البتہ ان نظموں کے بعض حصے جن پر حسنِ بیان کی مہر لگی ہوئی ہے اِن کو پڑھ کر لطف حاصل کیا جاسکے گا۔ لیکن مشکل یہ ہے کہ نظم غزل نہیں ہوتی جس کے اشعار کو زندہ رہنے اور ذہن وقلب کو متاثر کرنے کے لیے دوسرے اشعار کی مدد کی ضرورت نہ ہو۔ اور اگر دس شعر بے کار ہوں اور صرف ایک شعر عمدہ ہو، تو وہی زندگیِ جاوید کا فرمان حاصل کرلے۔ نظم میں تو سب اشعار مل کر ایک فضا، ایک مفہوم اور تاثیر کی تشکیل

کرتے ہیں، اگر اس کے بعض حصّے ناقص ہوں تو ظاہر ہے کہ دوسرے حصّوں کا حُسن بھی بے کار ہو کر رہ جائے گا۔

اندازِ بیان کی خامی اور گہری اشاریت کے سبب سے بعض نظموں میں ابہام اس قدر پیدا ہو گیا ہے کہ شاعر کی تشریح کے بغیر پورا مفہوم مکمل تفصیلات کے ساتھ ذہن نشین نہیں ہو سکتا۔ ایسی نظموں میں 'دریچہ' اور 'اے روشنیوں کے شہر' خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ رمزیت کا اِس قدر ابہام آمیز ہونا کہ نفسِ خیال ہی اِس دُھند میں پنہاں ہو جائے، شاعری کا سب سے زیادہ قابلِ اعتراض پہلو ہے۔ مذکورۂ بالا نظموں میں رمزیت اور استعارات و کنایات کی اجنبیت نے مفہوم کو ناقابلِ فہم بنا دیا ہے۔ یہ عیب اُن کی متعدّد نظموں کے بعض اجزا میں بھی پایا جاتا ہے۔

ایک اور خامی یہ ہے کہ بعض نظموں میں زورِ بیان اور حسنِ تناسب آخر تک یکساں نہیں ہے۔ ایک بند بلند ہے، دوسرا پست، ایک جز خاص چُست ہے دوسرا بے حد سُست، اِس طرح پوری نظم تناسبِ بیان سے معرّا ہو جاتی ہے۔ یہ بات پیشِ نظر رکھنا ضروری ہے کہ کبھی کبھی نظم میں ترتیبِ خیال یا کسی خاص جذبے کے مدو جزر کی رعایت سے ہلکے اور تیز لہجے کا امتزاج ناگزیر ہو جاتا ہے۔ یہ مدو جزر عیب نہیں حُسن ہے لیکن جہاں یہ صورت نہ ہو محض عدمِ قدرت یا بے نیازی کی وجہ سے یہ صورت رونما ہوئی ہو، وہاں یہ بلندی و پستی سخت قابلِ اعتراض ہے کیوں کہ اِس سے نظم کا سارا حُسن تباہ ہو جاتا ہے۔ ایک مثال سے اِس کا اندازہ ہوگا۔ 'دستِ صبا' میں ایک نظم ہے جس کا عنوان ہے 'نثار میں تری گلیوں پہ' اس کا پہلا بند ہے:

نثار میں تری گلیوں پہ اے وطن کہ جہاں　　چلی ہے رسم کہ کوئی نہ سر اُٹھا کے چلے
جو کوئی چاہنے والا طواف کو نکلے　　نظر بچا کے چلے جسم و جاں چُرا کے چلے

ہے اہلِ دل کے لیے اب یہ نظمِ بست و کشاد
کہ سنگ و خشت مقید ہیں اور سگ آزاد

دوسرا بند ہے:

بہت ہے ظلم کے دستِ بہانہ جو کے لیے — جو چند اہلِ جنوں تیرے جان لیوا ہیں
بنے ہیں اہلِ ہوس مدعی بھی منصف بھی — کسے وکیل کریں کس سے منصفی چاہیں
مگر گزارنے والوں کے دن گزرتے ہیں
ترے فراق میں یوں صبح و شام کرتے ہیں

صاف ظاہر ہے کہ پہلے بند کے زورِ بیان کے مقابلے میں دوسرا بند بہت کمزور ہے۔ تیسرا بند دیکھیے:

بُجھا جو روزنِ زنداں تو دل یہ سمجھا ہے — کہ تیری مانگ ستاروں سے بھر گئی ہوگی
چمک اُٹھے ہیں سلاسل تو ہم نے جانا ہے — کہ اب سحر ترے رُخ پر بکھر گئی ہوگی
غرض تصوّرِ شام و سحر میں جیتے ہیں
گرفتِ سایۂ دیوار و دَر میں جیتے ہیں

یہ بند پہلے بند کی طرح بڑی حد تک چُست ہے۔ چوتھا بند ہے:

یونہی ہمیشہ اُلجھتی رہی ہے ظلم سے خلق — نہ ان کی رسم نئی ہے نہ اپنی ریت نئی
یونہی ہمیشہ کھلائے ہیں ہم نے آگ میں پھول — نہ اپنی ہار نئی ہے نہ ان کی جیت نئی
اسی سبب سے فلک کا گلا نہیں کرتے
ترے فراق میں ہم دل بُرا نہیں کرتے

یہ بند دوسرے بند کی طرح سُست ہے اس طرح پوری نظم غیر متوازن ہو کر رہ گئی ہے۔

اِس سلسلے میں ایک اور سوال پر غور کرنا بھی ضروری ہے۔ فیضؔ کے کلام کو پورے طور پر پڑھنے کے بعد شدّت کے ساتھ اِس بات کا احساس ہوتا ہے کہ اُن کی شاعری کا دائرہ بے حد محدود ہے۔ اُس دور کے کسی اچھے شاعر کا مجموعہ اُٹھا لیجیے آپ کو اِس میں موضوعات کے لحاظ سے خاصا تنوّع ملے گا۔ اِس دنیا میں صرف قید خانے، بھوک اور بغاوت ہی نہیں ہے، نہ انسانی تصوّر ماتمِ آزادی اور شکوۂ بے مہری تک محدود ہے۔ فیضؔ کا یہ پہلو بہت کمزور ہے۔ اُن کی ساری صلاحیتیں صرف ایک محدود اور فنا آمادہ جدوجہد کے بیان میں صرف ہوئی ہیں۔ اِس لحاظ سے بعض دوسرے نئے شاعروں کو اُن پر فوقیت حاصل ہے، مثلاً مجازؔ

اور اختر الایمان۔ سیاسی مسائل یا اِن کے اثرات کے بیان میں اتنی ہمہ گیری نہیں ہوتی کہ وہ انسانی تصوّرات کی طرح تنوّع در آغوش ہوں۔ اُن کے یہاں بہ لحاظ موضوع ایک خاص طرح کی یکسانیت ہے جو ذہن کو بالآخر تھکا دیتی ہے۔ سیاسی و سماجی حوادث بہت موثّر ہوتے ہیں۔ اگر اِن کو سلیقے سے شاعری کے لباس میں جلوہ گر کیا جائے تو اس میں شک نہیں کہ ایک خاص مدّت تک اِن کی تاثیر قائم رہتی ہے۔ لیکن پھر بھی یہ محدود موضوع اس وسعت کا حریف نہیں بن سکتا، جو غیر محدود محرکات و عوامل کی امین ہے اور جن محرکات کے فیضؔ سے شاعر کے افکار میں آفاقیت و ابدیت کی جاوید خرام کیفیتیں پیدا ہو جاتی ہیں۔

میں فیضؔ کی غزلوں کا بہ طورِ خاص ذکر کرنا چاہتا ہوں۔ فیضؔ کے مزاج میں ابتدا سے رومانی عناصر کا غلبہ رہا ہے اور اسی اوّلیں جذبے کا فیض ہے کہ ان کے یہاں غزلوں کی تعداد زیادہ ہے۔ غزل میں اندازِ بیان کا حُسن سب کچھ نہیں تو بہت کچھ ضرور ہے۔ اِس کا فر صنفِ سخن میں حسنِ ادا اور صنّاعی کی خاص اہمیت ہے۔ اچھی غزل کے لیے دل گداختہ کے ساتھ ساتھ مشقِ سخن اور قدرتِ کلام کی بھی ضرورت ہے۔ فیضؔ کے یہاں شگفتہ بیانی اور جمالیاتی آب و رنگ ہے لیکن غزل کے لیے جس مشق اور قدرتِ کلام کی ضرورت ہوتی ہے وہ اُن کو حاصل نہیں۔ 'زنداں نامہ' کا بڑا حصّہ غزلیات پر مشتمل ہے۔ اِس سے پہلے کے دونوں مجموعوں میں غزلیں خاصی تعداد میں ہیں لیکن وہ خوبیِ کلام جس سے تغزّل کا رنگ جمتا ہے، مفقود ہے۔ اُن کے یہاں ایسے اشعار ملتے ہیں:

یہ آرزو بھی بڑی چیز ہے مگر ہم دم　　وصالِ یار فقط آرزو کی بات نہیں

آخرِ شب کے ہم سفر فیضؔ نہ جانے کیا ہوئے　　رہ گئی کس جگہ، صبا، صبح کدھر نکل گئی

جانے کس رنگ میں تفسیر کریں اہلِ ہوس　　مدحِ زلف ولب ورخسار کروں یا نہ کروں

وہ بات سارے فسانے میں جس کا ذکر نہ تھا　　وہ بات ان کو بہت ناگوار گزری ہے

ان اشعار کی خوبی سے کون انکار کرسکتا ہے، لیکن ایسے اشعار کم اور بہت کم ہیں۔ بعض معمولی شاعر بھی دس بیس سال کی مشقِ سخن کے بعد چند اچھے شعر کہہ ہی لیتے ہیں۔ دوسرے یہ کہ ان اشعار میں اس نئے پن کا عکس نہیں ملتا جس کی فیضؔ سے توقع ہونا چاہیے۔

غزلیات کا ایک بڑا حصّہ وہ ہے جس میں محض روایتی مضامین معمولی انداز سے نظم کردیے گئے ہیں۔ اُن کی بعض اچھی نظموں یا نظموں کے بعض اجزا میں جن خیالات کے انعکاس نظر آجاتے ہیں، اِن کی غزلوں میں اِس کی جھلک بھی دکھائی نہیں دیتی۔ غزلوں کا ایک مختصر سا حصّہ ایسا ضرور ہے جس میں دھندلے دھندلے سیاسی اشارے معلوم ہوتے ہیں، لیکن ایسے اشعار میں یا تو زور واثر مفقود ہے یا پھر مشق کی کمی نے چستی و پُرکاری نہیں پیدا ہونے دی ہے۔ میں مثال کے طور پر 'دستِ صبا' سے ایک غزل نقل کرتا ہوں جس میں محض رسمی مضامین بھدّے پن کے ساتھ نظم کردیے گئے ہیں:

عجزِ اہلِ ستم کی بات کرو　　عشق کے دم قدم کی بات کرو
بزمِ اہلِ طرب کو شرماؤ　　بزمِ اصحابِ غم کی بات کرو
بامِ ثروت کے خوش نشینوں سے　　عظمتِ چشمِ نم کی بات کرو
ہے وہی بات یوں بھی اور یوں بھی　　تم ستم یا کرم کی بات کرو
خیر ہیں اہلِ دیر جیسے ہیں　　آپ اہلِ کرم کی بات کرو
ہجر کی شب تو کٹ ہی جائے گی　　روزِ وصلِ صنم کی بات کرو
جان جائیں گے جاننے والے
فیضؔ فرہاد و جم کی بات کرو

اِس قبیل کی دوسری غزلیں رسمیت و سطحیت سے اِس قدر لب ریز ہیں کہ اِن کو فیضؔ کی طرف منسوب کرنا بھی اچّھا نہیں معلوم ہوتا۔ 'دستِ صبا' ہی سے ایک اور غزل نقل کرتا ہوں جس میں شروع کے دو شعروں کو چھوڑ کر باقی اشعار میں سیاسی اشارات ہیں لیکن دل کشی، حُسن، گھلاوٹ، شعریت اور تاثیر مفقود ہے:

تمھاری یاد کے جب زخم بھرنے لگتے ہیں　　کسی بہانے تمھیں یاد کرنے لگتے ہیں
حدیثِ یار کے عنواں نکھرنے لگتے ہیں　　تو ہر حریم میں گیسو سنورنے لگتے ہیں
ہر اجنبی ہمیں محرم دکھائی دیتا ہے　　جواب بھی تیری گلی سے گزرنے لگتے ہیں
صبا سے کرتے ہیں غربت نصیب ذکرِ وطن　　تو چشمِ صبح میں آنسو اُبھرنے لگتے ہیں

درِ قفس پہ اندھیرے کی مہر لگتی ہے
تو فیضؔ دل میں ستارے اُترنے لگتے ہیں

’زنداں نامہ‘ کی بیش تر غزلیں کیفیاتِ زنداں کی صدائے بازگشت ہیں۔ اصولاً ان غزلوں کو ’دستِ صبا‘ کی غزلوں کے مقابلے میں زیادہ اچھا ہونا چاہیے، لیکن عدمِ مشق و مزاولت اور اندازِ بیان پر قابو یافتہ نہ ہونے کے اثرات یہاں بھی کارفرما ہیں جس کے سبب سے وہ دل کشی وحُسن قطعاً نہیں ہے، جس کو معیاری تغزل سے تعبیر کیا جاسکتا ہے۔ ایک غزل سے اِس کا کچھ اندازہ ہوگا:

ہم پر تمھاری چاہ کا الزام ہی تو ہے   دشنام تو نہیں ہے یہ اکرام ہی تو ہے
کرتے ہیں جس پہ طعن کوئی جرم تو نہیں   شوقِ فضول و جرأتِ ناکام ہی تو ہے
دل مدعی کے حرفِ ملامت سے شاد ہے   اے جانِ جاں یہ حرف ترا نام ہی تو ہے
دستِ فلک میں گردشِ تقدیر تو نہیں   دستِ فلک میں گردشِ ایّام ہی تو ہے
دل ناامید تو نہیں ناکام ہی تو ہے   لمبی ہے غم کی شام مگر شام ہی تو ہے
آخر تو ایک روز کرے گی نظرِ وفا   وہ یارِ خوش خصال سرِ بام ہی تو ہے

بھیگی ہے رات فیضؔ غزل ابتدا کرو
وقتِ سرود درد کا ہنگام ہی تو ہے

فیضؔ نے کچھ غزلیں نسبتاً مشکل زمینوں میں کہی ہیں۔ کسی مشکل زمین میں غزل کہنا مشاقی، قدرتِ کلام اور ادب القدما کے گہرے مطالعے کے بعد ہی ممکن ہے، اِس سروساماں سے بے نیاز ہوکر سنگلاخ ردیفوں اور مشکل قافیوں کے بارِ گراں کو اُٹھانا نہ عقل مندی ہے نہ خوش مذاقی۔ فیضؔ کو اندازِ بیان پر قدرت حاصل نہیں ہے۔ جس چیز کو مشاقی کہتے ہیں اور جس کے فیض سے دقیق سے دقیق خیال صاف وسادہ اندازِ بیان میں جلوہ گر ہوتا ہے اور جس کے اثر سے سنگلاخ زمینوں میں شگفتہ بیانی کے پھول کھل اُٹھتے ہیں وہ اس سے کچھ زیادہ مانوس نہیں ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ جو غزلیں اُنھوں نے نسبتاً مشکل زمینوں میں کہی ہیں اُن کا حشر سب سے زیادہ بُرا ہوا ہے۔ ایسی ہی ایک غزل اوپر درج

ہے۔ ایک اور غزل دیکھیے:

جمے گی کیسے بساطِ یاراں کہ شیشہ و جام بجھ گئے ہیں
سجے گی کیسے شبِ نگاراں کہ دل سرِ شام بجھ گئے ہیں
وہ تیرگی ہے رہِ بتاں میں چراغِ رُخ ہے نہ شمعِ بادہ
کرن کوئی آرزو کی لاؤ کہ سب در و بام بجھ گئے ہیں
بہت سنبھالا وفا کا پیاں مگر وہ برسی ہے اب کے برکھا
ہر ایک اقرار مٹ گیا ہے تمام پیغام بجھ گئے ہیں
قریب آ اے مہِ شبِ غم پہ کھلتا نہیں ہے اس دم
کہ دل پہ کس کس کا نقش باقی ہے کون سے نام بجھ گئے ہیں
بہار اب آکے کرے گی کہ جن سے تھا جشنِ رنگ و نغمہ
وہ گُل سرِ شام جل گئے ہیں وہ دل سرِ شام بجھ گئے ہیں

حقیقت یہ ہے کہ فیضؔ کی ناکام غزل سرائی اس دور کے بہت سے نئے غزل گو شعرا کی ناکامی کی آئینہ دار ہے۔ ابھی کچھ دن پہلے تک غزل کو قدیم جاگیردارانہ تہذیب کا نمائندہ کہا جاتا تھا اور اِس کی مخصوص علامتوں کو غیر صحت مند ذہنی رجحانات کا گہوارہ، لیکن یہ جہاد سوفی صدی ناکام رہا۔ دنوں تک اِس صنفِ سخن کو سخت سست کہنے کے بعد رجعتِ قہقری کرنا پڑی، لیکن اس دوران میں برہنہ گفتاری، شوریدہ بیانی، طعن و تشنیع اور بے روح مسائل و نظریات کے غیر شاعرانہ بیان کی اِس حد تک عادت پڑ چکی تھی کہ جس شگفتہ بیانی، نرم گفتاری، سوز و گداز اور اشاریت کی غزل میں ضرورت ہوتی ہے اِس سے بڑی حد تک محروم ہو چکے تھے، اِس لیے یہ رجعت زیادہ سازگار نہیں ہوئی۔ دس سال کے عرصے میں بے شمار نئے شعرا نے غزل گوئی کو فرض سمجھ کر دادِ تغزل دی، لیکن بات نہیں بنی۔ غزل کا اپنا الگ لب و لہجہ ہے جس پر قدرت کافی مشق کے بعد حاصل ہوتی ہے نیز یہ بھی ضروری ہوتا ہے کہ اندازِ سخن میں شوریدہ بیانی نہ ہو۔ بیش تر نئے غزل گو دونوں چیزوں سے بے نیاز ہیں۔ فیضؔ کو نرم گفتاری کی دولت حاصل ہے لیکن قدرتِ بیان سے زیادہ علاقہ نہیں ہے

جس کے سبب سے دس بیس غزلوں میں ایک دو شعر اچھے نکل آتے ہیں، لیکن مجموعی طور پر غزلیں معیار سے فروتر رہتی ہیں۔

فیضؔ کا سب سے کمزور پہلو زبان و بیان کی معمولی خامیاں ہی شعر کی دل کشی و تاثیر کو بہت کم کر دیتی ہیں۔ چہ جائے کہ زیادہ گہرے اور قابلِ اعتراض معائب، کہ ان کے سبب سے تو ساری دل کشی فنا ہو جاتی ہے۔ مضمون خاصا طویل ہو چکا ہے اس لیے کسی تمہید کے بغیر صرف 'دستِ صبا' سے کچھ معائب و اسقام کو درج کرتا ہوں۔ یہ صرف چند مثالیں ہیں۔ 'دستِ صبا' ہی کا بالاستیعاب جائزہ لیا جائے تو یہ فہرست بہت طویل ہو سکتی ہے۔ فیضؔ کے یہاں زبان و بیان کی خامیوں کی اس قدر بہتات ہے، جس قدر امانت کے یہاں ضلع جگت کی۔ زبان و بیان کی خامیاں قریب قریب ہر شاعر کے یہاں ملتی ہیں لیکن فیضؔ کی تو یہ ایک خصوصیت بن کر رہ گئی ہیں، یعنی فیضؔ کی شاعری کا تصوّر ان معائب کے بغیر کیا ہی نہیں جا سکتا۔ جب بھی اُن کی کوئی نظم یا غزل یاد آتی ہے فوراً زبان و بیان کی بے حد نا قابلِ قبول خامیاں اِس کے تصوّر کو نہایت ناگوار صورت میں پیش کرتی ہیں۔

مطلق الحکم ہے شیرازۂ اسباب ابھی

'مطلق الحکم' کی ترکیب صوتی لحاظ سے ضرور ہیبت آفریں ہے لیکن معنی سے بے نیاز ہے۔

ساغرِ ناب میں آنسو بھی ڈھلک آتے ہیں

ساغر کی صفت ناب درست نہیں۔ نیز ساغرِ ناب سے کوئی مفہوم نہیں پیدا ہوتا۔ ناب کے معنی ہیں خالص اور 'خالص ساغر' بے معنی سی بات ہے۔

گر مرا حرفِ تسلّی وہ دوا ہو جس سے جی اُٹھے پھر ترا اُجڑا ہوا بے نور دماغ

بے نور دماغ کا جی اُٹھنا قابلِ توجہ ہے۔ اجڑنے کا متضاد بسنا آتا ہے اور بے نور کا منوّر۔ اگر یہ کہا جاتا کہ تیرا بے نور دماغ منوّر ہو جائے یا تیرا اُجڑا ہوا دماغ آباد ہو جائے تو ایک بات ہو سکتی تھی۔

کیسے مغرور حسیناؤں کے برفاب سے جسم گرم ہاتھوں کی حرارت سے پگھل جاتے ہیں

برفاب آبِ برف کا مرکّب مقلوب ہے اور پانی کا پگھلنا میری سمجھ میں نہیں آیا۔ اسی

طرح حسین کی جمع حسیناؤں بھی بدمذاقی کا مظاہرہ ہے۔

جواں لہو کی پُراسرار شاہراہوں سے   چلے جو یار تو دامن پہ کتنے ہاتھ پڑے
دیارِ حسن کی بے صبر خواب گاہوں سے   پکارتی رہیں باہیں بدن بلاتے رہے

پہلے شعر کی نثر اس طرح ہوگی: ''یار جب جوان لہو کی پُراسرار شاراہوں سے چلے تو دامن پہ کتنے ہاتھ پڑے'' اور اس کا اہمال آمیز ابہام ظاہر ہے۔ شاعر کا مفہوم یہ ہے کہ ''صبحِ آزادی کی تلاش میں ہزاروں نوجوان عالمِ شباب میں ہم راز جلیسوں کو چھوڑ کر چل دیے اور ان کے ہاتھ ان کو روکتے رہ گئے''۔ لیکن اس مفہوم کو جس طرح ادا کیا گیا ہے اس سے ژولیدگیِ خیال و بیان کے علاوہ کچھ حاصل نہیں ہوتا۔ اِسی طرح خواب گاہ کو بے صبر کہنا بھی صحیح نہیں۔ کسی خاص رعایت کے بغیر بے صبر کو غیر ذی روح کی صفت قرار دینا جیسا کہ اس شعر میں ہے، درست نہیں۔

افسردہ ہیں گر ایام ترے بدلا نہیں مسلک شام وسحر

ایام افسردہ نہیں ہوتے۔ یہ صفت بھی غلط ہے، نیز 'ایام ترے' اس سے بھی زیادہ مذموم ہے۔ اس نظم کا آخری مصرع ہے:

اس دیدۂ تر کا شکر کرو اس ذوقِ نظر کا شکر کرو

'تیرے ایام' کے بعد 'شکر کرو' کہنا ایسا ہی ہے جیسے کہا جائے کہ آپ چلے جاؤ۔

گداز جسم قبا جس پہ سج کے ناز کرے   دراز قد جسے سروِ سہی نماز کرے

'نماز کرنا' روزمرہ کے دائرے سے خارج ہے۔

یہ لوح و قلم یہ طبل و علم یہ مال و حشم سب اپنے ہیں

'مال و حشم سب اپنا ہے' صحیح اندازِ بیان ہوگا۔

ذرا صیقل تو ہولے تشنگی بادہ گساروں کی

تشنگی کا صیقل ہونا افزونیِ تشنگی کے مفہوم میں درست نہیں۔ تشنگی ایک کیفیت ہے اس پر صیقل ہونے کا سوال ہی نہیں پیدا ہوتا۔

حدیثِ بادہ و ساقی نہیں تو کس مصرف   خرامِ ابرِ سرِ کوہ سار کا موسم

دکس مصرف' فصاحت وسلاست کو آنکھیں دکھا رہا ہے۔

وہ جب بھی کرتے ہیں اس نطق ولب کی بخیہ گری
فضا میں اور بھی نغمے بکھرنے لگتے ہیں

لب کی بخیہ گری تو ٹھیک ہے، لیکن نطق کی بخیہ گری صحیح نہیں۔ بخیہ گری کا عمل کسی ایسی چیز پر ہوسکتا ہے جس کا وجود ظاہر میں ہو، جیسے لب، گریباں، داماں وغیرہ۔ ہونٹ سی دینا محاورہ بھی ہے۔ نطق کو اس فہرست میں شامل کرنا بدذوقی ہے۔

بنی بساطِ غزل جب ڈبو لیے دل نے تمھارے سایۂ رخسار ولب میں ساغر و جام

جام ڈبونا بجائے خود مبتذل ہے، اِس پر ستم یہ کہ سایۂ رخسار ولب ہیں۔ بات صرف اتنی ہی ہے کہ میری غزلیں تصوّرِ لب ورخسارِ جاناں کی مرہون ہیں۔

سبز گوشوں میں نیل گوں سایے لہلاتے ہیں جس طرح دل میں
موج درد فراق یار آئے

سایہ لہلہانا اُردو کا اندازِ بیان نہیں۔

دربارِ وطن میں جب اک دن سب جانے والے جائیں گے
کچھ اپنی سزا کو پہنچیں گے کچھ اپنی جزا لے جائیں گے
اب ٹوٹ گریں گی زنجیریں اب زندانوں کی خیر نہیں
جو دریا جھوم کے اُٹھے ہیں تنکوں سے نہ ٹالے جائیں گے
کٹتے بھی چلو، بڑھتے بھی چلو بازو بھی بہت ہیں سر بھی بہت
چلتے بھی چلو کہ اب ڈیرے منزل ہی پہ ڈالے جائیں گے

پہلے شعر میں 'جزا لے جائیں گے' صحیح نہیں۔ دوسرے شعر میں دریا جھوم کے اُٹھے ہیں اور شاعر کہتا ہے کہ ان کو تنکوں سے ٹالنا ممکن نہیں، حالاں کہ نہ دریا جھوم کے اُٹھتے ہیں نہ ان کو تنکوں سے ٹالا جاتا ہے۔ تیسرے شعر میں لف ونشر صحیح نہیں ہے۔ 'کٹتے بھی چلو بڑھتے بھی چلو' کے بعد کہا گیا ہے 'بازو بھی بہت ہیں سر بھی بہت' بازو اور سر تو کٹنے والی چیزیں ہوگئیں، بڑھنے والی چیز کا کوئی ذکر نہیں۔ بازو اور سر کٹتے ہیں قدم بڑھتے ہیں

خیر ہیں اہلِ دیر جیسے ہیں آپ اہلِ حرم کی بات کرو

'آپ بات کرو' کتابی زبان نہیں ہو سکتی۔

وہ عکسِ رُخِ یار سے لہکے ہوئے ایام

'افسردہ ایام' کی طرح 'لہکے ہوئے ایام' بھی صحت سے عاری ہے۔

ہر درد کو اُجیالا ہر اک غم کو سنوارا

درد کو اجیالا غیر مانوس طرزِ سخن ہے۔

عکسِ جاناں کو ودع کر کے اُٹھی میری نظر

وداع کے بجائے ودع لکھنا ذوقِ سلیم کی توہین کرنا ہے اور عکس ودع کرنے کی بدعت اس پر اضافۂ مزید۔

خیرتِ جاں، راحتِ تن، صحتِ داماں سب بھول گئیں مصلحتیں اہلِ ہوس کی

دامن کے تار تار نہ ہونے کے لیے یہ کہنا کہ دامن کو صحت حاصل ہے، درست نہیں۔ صحت سے دامن کو کوئی علاقہ نہیں۔

گرجے ہیں بہت شیخ سرِ گوشۂ ممبر کڑکے ہیں بہت اہلِ حکم برسرِ دربار

'سر گوشۂ ممبر' میں گوشہ زاید ہے، سر ممبر ہی کافی ہے۔ اسی طرح مصرعۂ ثانی میں بر زاید ہے۔

ان میں لہو ہمارا جلا ہو کہ جان و مال محفل میں کچھ چراغ فروزاں ہوئے تو ہیں

چراغ میں تیل جلتا ہے۔ لہو کو تیل فرض کر لیں تو وہ بھی جل سکتا ہے، لیکن جان و دل کو اس سے کیا علاقہ۔

اب وہی حرفِ جنوں سب کی زباں ٹھہری ہے
جو بھی چل نکلی ہے وہ بات کہاں ٹھہری ہے
آج تک شیخ کے اکرام میں جو شے تھی حرام
اب وہی دشمنِ دیں راحتِ جاں ٹھہری ہے

پہلے شعر میں زباں 'ٹھہری ہے' غلط ہے۔ مطلب یہ ہے کہ اب وہی حکایت زباں زدِ عام ہے۔ لیکن یہ مفہوم صحیح طریقے سے ادا نہیں ہوا۔ دوسرے شعر میں اکرام بہ معنی تقوا استعمال

ہوا ہے جو صحیح نہیں۔ اُردو میں اکرام بہ معنی تعظیم مستعمل ہے اور یہ کہنا کہ ''شیخ کی تعظیم میں جو شے حرام تھی'' کسی طرح صحیح نہیں۔

لذّتِ خواب سے مخمور ہوائیں جاگیں - جیل کی زہر بھری چور صدائیں جاگیں

صدا چور نہیں ہوتی اور نہ وہ چور ہو کر جاگتی ہے۔ یہ سارے استعارے بالکل غلط ہیں۔ ان میں وہی لفظی ترجمہ کر دینے والی صنعت پنہاں ہے۔

یہ طفل و جواں
اس نور کے نورس ہوتی ہیں
اس آگ کی کچی کلیاں ہیں
جس میٹھے نور اور کڑوی آگ سے
ظلم کی اندھی رات میں پھوٹا
صبحِ بغاوت کا گلشن

(ایرانی طلبہ سے خطاب)

آگ کی کچی کلیاں، میٹھا نور، کڑوی آگ، اندھی رات، اور ان سب کے نتیجے میں گلشن پھوٹنا، معلوم ہوتا ہے شاعر کو اردو زبان اور اسلوبِ بیان سے کوئی تعلق ہی نہیں ہے۔ یہ ساری بدمذاقی انگریزی سے بہ راہِ راست ترجمہ کر دینے کا نتیجہ ہے۔ یہ چند اغلاط و اسقام کا سرسری جائزہ تھا۔ باقی کلام کو اس پر قیاس کیا جا سکتا ہے۔ فیضؔ اور دوسرے نئے شعرا کو سوچنا چاہیے کہ وہ جس اُردو میں اپنے افکار و خیالات کو پیش کرتے ہیں، اس کے اسالیب و ضوابط کا لحاظ رکھنا اور حسنِ کلام کا مزاج داں ہونا، کیا ضروری نہیں ہے، ایسے معائب و اسقام سے یہی نہیں کہ زبان و ادب میں خامیاں تہ نشیں ہو جاتی ہیں۔ کلام کی معیاریت، خوبی اور تاثیر کو ٹھیس پہنچتی ہے اور شاعرانہ افکار کے آئینوں پر اجنبیت کے ایسے تاریک پردے پڑ جاتے ہیں کہ روشنی گھٹ کر رہ جاتی ہے، اس کی مضرت عیاں ہے۔

[ماہنامہ 'آج کل'، (دہلی)، جلد: ۱۹، شمارہ: ۷، ستمبر ۱۹۶۰ء، ص ۳ تا ۱۱]

○○○

○

جگرؔ کی شاعری

بیسویں صدی کے آغاز سے ہندستان میں سیاسی و معاشرتی مسائل کی تیز لہریں اٹھنا شروع ہوگئی تھیں، جو جلد ہی پُر طاقت تحریکوں کی صورت میں ظاہر ہوئیں۔ ۱۹۴۲ء تک کا زمانہ انقلابی و سیاسی تحریکات کے مدوجزر سے بھرا ہوا ہے۔ اس چالیس سال کے عرصے میں ہندستان کی فضائیں پُر جوش نعروں اور ولولہ انگیز کارناموں کے شور سے معمور ہیں۔ ان سیاسی عوامل کے اثر سے ذہن جوش و جذبے سے معمور ہو کر رہ گئے تھے، حالات و حادثات اور مختلف تحریکات نے ولولہ، ہماہمی، جذباتیت، نفرت اور جوش و خروش کے سوا کسی چیز کے لیے گنجایش نہیں چھوڑی تھی۔ جس قدر پُر جوش نعرے بلند ہوتے تھے اسی قدر پُر جوش نظمیں لکھی جاتی تھیں اور قبولِ عام کی سند حاصل کر لیتی تھیں۔

ان حالات اور بعض مفروضہ اصولوں کا سہارا لے کر کچھ لوگوں نے نعرہ لگایا کہ داخلیت، دروں بینی، رومانیت یہ سب فراریت کی علامتیں ہیں۔ غزل انھیں عناصر سے مل کر بنتی ہے لہٰذا اس جہادِ کم نظری کا براہِ راست نشانہ اسی کو بنایا گیا۔

ایسے پُر آشوب زمانے میں حسرتؔ، فانیؔ، اصغرؔ، یگانہؔ، فراقؔ اور جگرؔ نے غزل کی عظمت کو قائم رکھا اور ذہنوں کو لطافتِ ذوق اور نزاکتِ احساس سے نا آشنا نہیں ہونے دیا۔

اصغرؔ و فانیؔ اب سے کافی عرصے پہلے رخصت ہو چکے تھے۔ حسرتؔ موہانی کی شاعری

کا آخری دور ان کی منفرد خصوصیات سے خالی تھا۔ یگانہ بھی مرنے سے بہت پہلے غزل گوئی کے لحاظ سے مرحوم ہو چکے تھے۔ انھوں نے آخر عمر میں شعر کہنا ہی ترک کر دیا تھا۔ فراق کی تہ در تہ رمزیہ شاعری سے لطف اندوز ہونا اور اس کی اہمیت کو سمجھنا ہر ایک کے بس کی بات نہیں۔ اس کے ساتھ ساتھ فراق کے یہاں اندازِ بیان کے لحاظ سے جو ناہمواری ہے وہ بھی بعض دفعہ ذہن کو ناقابلِ تاثر پذیری بنا دیتی ہے۔ جگر نے آخری دم تک غزل کے رنگ و آہنگ، دل کشی و ہمہ گیری اور عام حلقۂ اثر کو قائم رکھا۔

جگر کا سرمایۂ کمال جذبات و کیفیاتِ محبت کی عکّاسی ہے۔ عمر کے آخری حصے میں وہ گرد و پیش کے حالات و واقعات سے بھی متاثر ہوئے، ان کے اثر کو قبول بھی کیا اور شاعری میں جگہ دی۔ لیکن یہ ان کے کمال کی حقیقی کارگاہ نہیں ہے۔ تفسیر کتاب محبّت ہی ان کی شاعرانہ بلندی کی امین ہے۔

محبّت ایک جذبۂ مستقبل اور قدرِ مشترک ہے۔ یہ وہ مقدس آگ ہے جس کی حدّت کبھی کم نہیں ہوئی اور نہ ہوگی۔ دنیا کا کوئی گوشہ ایسا نہیں ہے جہاں اس کی حرارت و روشنی کے دائرے گردش نہ کر رہے ہوں۔ ہزاروں سال سے اس دنیا کے مختلف انسان اس جذبے سے سرشار رہے ہیں۔ آج بھی اس کی ہمہ گیری میں فرق نہیں آیا ہے اور ہم یقین کے ساتھ کہہ سکتے ہیں کہ جب تک انسانی نسل کی موجودہ خصوصیات باقی رہیں گی، یہ جذبہ اسی طرح کارفرما رہے گا۔ غزل کے آئینے میں اس آفاقی جذبے کی جزئی خصوصیات تک منعکس ہو جاتی ہیں۔ ہمارا زمانہ صنعتی اور مشینی زمانہ ہے، انسانی زندگی کی بیش تر صلاحیتیں مشین کی نذر ہو رہی ہیں۔ آلات احساسِ مروّت کو کچل رہے ہیں اور ذہن مشینی سانچے میں ڈھلتے جا رہے ہیں۔ مستقبل میں یہ لَے کچھ اور بلند ہو جائے گی۔ ان حالات میں ہم کو قدم قدم پر غزل کے چراغوں کی ضرورت پڑے گی، جن کی روشنی میں جذبہ، تاثر، لطافتِ ذوق اور نزاکتِ احساس کی دولت گم شدہ کو ڈھونڈا جا سکے گا۔ بغیر شائبۂ تردید کہا جا سکتا ہے کہ جگر کی شاعری اس اعتبار سے ہمیشہ ناقابلِ فراموش یادگار کا کام دے گی۔ جگر نے غزل میں جذبہ و احساس کے ایسے چراغ جلائے ہیں جن کی روشنی میں کثافتِ خیال، بے رنگیِ

جذبات، مشینی ذہنیت اور بے روح تصورات کی سیاہی کافور ہو جائے گی۔

میرؔ سے لے کر حسرتؔ موہانی تک غزل کے مختلف انداز ملتے ہیں، مختلف صاحبِ طرز غزل گو شعرا نے جذبات و احساسات یا ادا نگاری کے منفرد مرقع سجائے ہیں۔ جگرؔ کا بھی اپنا ایک خاص رنگ ہے، منفرد طرزِ بیان ہے، متمائز تصورِ حسن و عشق ہے اور مہذب خیالی و پاکیزہ بیانی کا ایک مخصوص اسلوب ہے۔ ان کے اشعار میں سرمستی و جوش اور ربودگی و سحر کے ایسے طاقت ور اجزا ہیں جن کے اثر سے بڑے سے بڑا کافر طبیعت ناقد بھی کچھ دیر کے لیے اپنے منصب کو بھول جاتا ہے۔

جگرؔ نے داغؔ کی طرح بُت محفل نشیں کی اداؤں کو اس طرح بیان نہیں کیا کہ پڑھ کر لذتِ ذوقِ عمل میں کچھ اور اضافہ ہو جائے یا محبوب کے عضو عضو کے پنہاں ارتعاشات بھی متشکل ہو کر خراجِ تحسین وصول کر لیں۔ انھوں نے دست و بازو کی جنبش، سینہ و کمر کے پیچ و تاب اور فشار آغوش کی تفصیل نگاری کے بجائے جذبات و کیفیات کو موضوعِ گفتگو بنایا اور شبِ وصلِ غیر کاٹنے کے بجائے عشق کی بلندی کو پیش نگاہ رکھا جس کے فیض سے کم خرچ بالانشیں رقابت کا تصوّر پیدا نہیں ہوتا۔

جگرؔ نے حسن کو معصومِ محض بنا کر پیش نہیں کیا، نہ محبت کو روحانی کاروبار سے تعبیر کیا۔ ہاں انھوں نے حُسن کو آغوش بوالہوس کی امانت نہیں بنایا، نہ دستِ غیر کو شانہ کشی زلفِ یار کا منصب دیا۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی غزلوں میں اعضاے محبوب کی حرکت نگاری کے بجائے داخلیت کا رنگ غالب ہے۔ اسی بنا پر ان کی غزلوں میں جگہ جگہ نفسِ محبت کے متعلق بلند ترین تصوّرات کا اظہار نظر آتا ہے۔ ان اشعار میں محبت کو حاجت روائی، کاربرآری یا ہمہ جنسی سیلاب کے بجائے پاکیزہ انسانی جذبے اور مقدس طاقت سے تعبیر کیا گیا ہے اور حسن کو دل و نگاہ کی آخری منزل محبوب نہ پیکرِ نور ہے، نہ جنس رہگزر، وہ مجسمۂ شباب و رعنائی ہے، انسانی صفات و احساسات اور ان تمام اداہاے توبہ شکن سے آراستہ ہے جن کو موضوعِ شعر بنایا جاسکتا ہے لیکن اس کے ساتھ ساتھ وہ پاکیزگی محبت کی ایک علامت اور معیارِ عشق و حسن کا ایک مجسمہ بھی ہے، جس تک نہ بوالہوس کی رسائی ہے نہ

رقیب کی، جو نہ زینتِ ہر آغوش ہے نہ رونقِ فروزِ ہر محفل۔ یہی حال عشق کا ہے جو ہر خام کارِ راہ طلب کو حاصل نہیں ہو سکتا اُس تک تو آگ کا دریا تیر کر جانا پڑتا ہے۔

انسانی محبت میں بلندی کے یہ مختلف پہلو معیار کے متنوع انداز اور پاکیزگی و غیرت کے تہ در تہ عناصر پیدا کرنا جگر کا کارنامہ ہے اور انفرادیت۔ چند اشعار سے ان مختلف عناصر کا کچھ اندازہ ہوگا۔ ان اشعار میں نفسیاتِ محبت، کیفیاتِ محبوب، جذباتِ عاشق اور ان کے مخصوص معیارِ عشق وحسن کے گہرے نقوش واضح طور پر نظر آتے ہیں:

یہ زندگی خاک زندگی تھی گدازِ قلب وجگر سے پہلے
ہر ایک شے غیر معتبر تھی ترے غم معتبر سے پہلے

زندگی میں آگیا جب کوئی وقتِ امتحاں
اس نے دیکھا ہے جگر بے اختیارانہ تجھے

میں جہاں ہوں ترے خیال میں سہی
تو جہاں ہے مری نگاہ میں

خطا معاف زمانے سے بدگماں ہوکر
تری وفا پہ بھی کیا کیا ہمیں گماں گزرے

یہ شرمگیں نگاہ یہ انکار مضمحل
پھر کیا ہے اعترافِ محبّت اگر نہیں

اے عشق شادباش کہ آج ان کو بار بار
مصروفِ احتیاط نظر دیکھتا ہوں میں

حسن کو سمجھا ہے کیا اے بوالہوس
حُسن معنی بھی ہے صورت ہی نہیں

تری خوشی سے اگر غم میں بھی خوشی نہ ہوئی
وہ زندگی تو محبّت کی زندگی نہ ہوئی

بیٹھے ہیں بزم دوست میں گم شدگان حُسن دوست
عشق ہے اور طلب نہیں، نغمہ ہے اور صدا نہیں
مجھے چاک جیب داماں سے نہیں مناسبت کچھ
یہ جنوں ہی کو مبارک رہ و رسمِ عامیانہ
سب کچھ لٹا کے راہِ محبت میں اہلِ دل
خوش ہیں کہ جیسے دولتِ کونین پا گئے
دنیا کے ستم یاد نہ اپنی ہی وفا یاد
اب مجھ کو نہیں کچھ بھی محبت کے سوا یاد
غنیمت ہے کہ اس سے ہوس میں ترا ملنا بہت دشوار بھی ہے

کہا گیا ہے کہ ادب کے آئینے میں شخصیت کے عکس محفوظ ہی نہیں رہتے ہیں، اس کی آب وتاب کی کمی بیشی پر بھی اثرانداز ہوتے ہیں۔ جگر کا کلام اس بات کا اچھا ثبوت ہے۔ جگر صاحب انسانیت، خلوص، خودداری، بلند نظری، غرض ممتاز انسانی واخلاقی صفات سے موصوف تھے۔ وہ اچھے شاعر ہی نہیں، بہت اچھے انسان بھی تھے۔ ان کی شخصیت منافقت، ریاکارانہ نمایش، کم ظرفی اور سطحیت کے عیوب سے ناآشنا تھی۔ یہ اثرات ان کی شاعری میں بھی نمایاں ہیں۔ اردو غزل میں عشق کا جو پاکیزہ تصوّر اور معیار جگر نے پیش کیا ہے وہ آپ اپنی مثال ہے۔ ان کی غزلوں میں پست جذبات اور مبتذل خیالی کے تاریک سایے نہیں ہیں۔ جگر کا عشق ماورائی نہیں ارضی ہے۔ ان کی محبت افلاطونی نہیں، انسانی ہے۔ ان کا محبوب مفروضہ کمر اور موہوم دہن رکھنے والا روایتی مجسمہ نہیں ہے، پیکرِ خاکی ہے۔ انھوں نے وصل وہجر کا بھی بیان کیا ہے، دستِ طلب بھی دراز کیا ہے اور دامانِ آرزو بھی پھیلایا ہے۔ لیکن بوالہوسانہ پستی، سوقیانہ ابتذال اور بے باکانہ عرضِ جذبات سے دامنِ غزل کو آلودہ نہیں ہونے دیا۔ یہ پاکیزگیِ جذبات ان کے اس کردار کی عکاس ہے جس کا ذکر اوپر کر چکا ہوں۔

حسرتؔ نے غزل میں حسنِ شوق وعشقِ معصوم کی ایسی ترجمانی کی تھی کہ غزل کا

انداز ہی بدل گیا تھا۔ حسرتؔ کا یہ کارنامہ ہمیشہ یاد رکھا جائے گا کہ انھوں نے عشق کو بازار سے نکال کر گھر کی چاردیواری کی معصوم و دلکش فضاؤں سے آشنا کیا اور حسنِ خانہ نشیں کی اُن اداؤں کی رازدانی کا ذوق عطا کیا، جن کی معصوم کشش عشقِ تیز مزاج کو لطافت کا درس دیتی ہے۔ حسرتؔ نے حسن کی معصوم اداؤں سے تہذیب رسم عاشقی کا کام لیا۔ عشق کو انسانی یا جنسی سطح پر ہی رکھا۔ لیکن مزاج اور تصوّر کے لحاظ سے اس کو پاکیزگیِ احساس سے آشنا کیا۔ جگرؔ نے تہذیب رسم عاشقی کی سطح کو اور بلند کیا۔ انھوں نے عشق کو آدابِ خودداری سکھائے۔ اقبالؔ کا ایک بڑا کارنامہ یہ بھی ہے کہ انھوں نے انسان کو فطرت کے مقابلے میں بے چارگی کا احساس دلانے کے بجائے عظمت کا احساس دلایا۔ فطرت کی شب آفرینی کے مقابلے میں انسان کی چراغ افروزی کا ذکر کیا۔ جگرؔ نے عشق کی عظمت اور اہمیت کا بار بار اس طرح ذکر کیا کہ عاشقی کی سطح اور اس کا مرتبہ کچھ اور بلند ہو گیا۔ اردو غزل میں عشق کی روایتی بے چارگی اور عاشق کی مفروضہ حرماں نصیبی حرف آخر بن کر رہ گئی تھی۔ جگرؔ نے عشق کو ان مفروضات و روایات کے حصار سے نکال کر بلند سطح پر پہنچا دیا اس کو جذبہ، احساس اور حقیقت کی روشنی عطا کی۔

جگرؔ کے یہاں محبت اور محبوب دونوں کا تصوّر نہ بالکل ماورائی ہے نہ بالکل عامیانہ۔ ان کی شاعری میں گدازِ محبت اور سوزِ عشق بالکل نہیں ہے۔ ان اجز کے لیے دل گداختہ کی ضرورت ہوتی ہے، وہ ان کے حصّے میں نہیں آیا۔ اسی کے ساتھ ساتھ وہ لذّتِ وصال کی سرمستی میں بھی غرق نہیں ہیں۔ ان دونوں کے درمیان کی جو منزل ہے وہ جگرؔ کی گزرگاہ ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی شاعری میں عشق کے وجود مطلق، اس کی بلندی، اس کے مطالبوں اور تقاضوں اور اظہار آدابِ عشق کی بڑی گنجایش ہے۔ یہ درمیانہ روی اور یہ دامن کشاں حیثیت کم لوگوں کے حصّے میں آتی ہے۔ اپنی اس خصوصیت کو انھوں نے ایک جگہ بہت اچھے انداز سے بیان کیا ہے:

ہر اک مقامِ محبت بہت ہی دلکش تھا
مگر ہم اہلِ محبت کشاں کشاں گزرے

جگرؔ نے ایک باخبر اور حساس انسان کی طرح گرد و پیش کے حالات سے بھی تاثر قبول کیا۔ وہ بنیادی طور پر رومانی شاعر ہیں، لیکن ان کی رومانیت آخری دور میں حالات کی تیز رفتاری اور حادثات کی برق خرامی سے بھی متاثر ہوئی ہے۔ قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ یہ تاثر صحت مندانہ انداز اور مثبت عناصر سے آمیز ہو کر نمایاں ہوا ہے۔ یہ بات یاد رکھی جائے گی کہ جگرؔ نے رومانیت کو آخری پناہ گاہ کے طور پر استعمال نہیں کیا۔ ان کے تغزل کی سحر کاری ذہنوں کو بے طرح متاثر کر چکی تھی وہ اس منزل پر پہنچ چکے تھے کہ خالص عشقیہ شاعری ہی ان کی عظمت و مقبولیت کے لیے کافی تھی، لیکن انھوں نے دلِ زندہ اور احساسِ بیدار کا ثبوت دیتے ہوئے اُن محرکات کو بھی اپنی شاعری میں جگہ دی جو ہر طرف چشمک زن تھے۔ حالات کی تلخی نے ان کو اس قدر متاثر کیا کہ بے ساختہ کہہ اُٹھے:

حدیثِ عشق نہ شغلِ شراب و پیمانہ
یہ کس نے چھیڑ دیا زندگی کا افسانہ
کہاں کے لال و گل کیا بہارِ توبہ شکن
کھلے ہوئے ہیں دلوں کی جراحتوں کے چمن

''آتشِ گل'' کا ایک قابلِ ذکر حصہ اس حوادث آشنا شاعری سے ہم کنار ہے۔ اس حصے میں نظمیں بھی ہیں غزلیں بھی۔ جگرؔ بنیادی طور پر غزل گو تھے، اس لیے ان کی نظمیں خصوصیاتِ نظم سے بڑی حد تک تہی داماں ہیں۔ ان نظموں میں حقائق و حوادث کا بیان ہے۔ لیکن غزل کا فن جو ریزہ کاری کا فن ہے، جس میں بلیغ اشاریت ہی آخری بلندی کی ضمانت ہے۔ ان نظموں کے راستے میں سنگ گراں بن گیا ہے۔ پھر بھی جگرؔ کے یہاں تسلسلِ خیال کا جو ایک خاص عنصر ہے اور جس کے فیض سے ان کی بہت سی غزلوں کے اشعار میں ایک ربطِ پنہاں سا نظر آتا ہے۔ ایک ذہنی تسلسل کا احساس ہوتا ہے اور ایک جذبۂ خاص پس منظر کا کام دیتا ہوا نظر آتا ہے۔ اس عنصر کے اثر سے بعض نظموں کے کچھ اشعار قابلِ ذکر حیثیت ضرور رکھتے ہیں۔ مثلاً وہ نظم جس کا پہلا مصرع ہے:

فکرِ جمیل خوابِ پریشاں ہے آج کل

"شعلہ طور" حوادث ومسائل کے انعکاسات سے خالی ہے۔ وہ اس میں صرف ایک رند بے پروا خرام اور مزاج داں عشق ومحبت کی حیثیت سے نظر آتے ہیں۔ "آتشِ گل" میں ان کی رندی وسرمستی کے پیمانے بدل نہیں گئے ہیں۔ انھیں پیمانوں میں خمار چشم ساقی کے ساتھ ساتھ حادثاتِ تابِ شکن کا بھی عکس شامل ہوگیا ہے اسی لیے مجموعی طور پر شعلہ طور کے مقابلے میں آتشِ گل کی زیادہ اہمیت ہے۔ آتشِ گل کی غزلوں میں جگر کے ایک عمر کے تجربات نے اشعار کی صورت اختیار کرلی ہے۔ ایسی غزلوں کو دو حصّوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ وہ حصّہ جس میں ہنگامی حوادث نسبتاً تیز لہجے میں ادا ہوئے ہیں۔ ایسے اشعار میں واقعات وتاثرات کے چہرے سے رمزیت کا نقاب سرک گیا ہے جس سے شعریت کا رنگ ہلکا پڑ گیا ہے اور تلخ حقائق کے خط وخال صاف نظر آتے ہیں، مثلاً:

بہ شکل ناخدا جس میں ہیں اب تک جعفر وصادق
وہ کشتی غرق ہوجائے تو بیڑا پار ہوجائے
حکومت کے مظالم جب سے ان آنکھوں نے دیکھے ہیں
جگر ہم بمبئی کو کوچۂ قاتل سمجھتے ہیں
یہی ہے زندگی تو زندگی سے خودکشی اچھی
کہ انساں عالمِ انسانیت پر بار ہوجائے

دوسرا حصّہ وہ ہے جس میں حقیقتیں رموز واشارات کے پردے میں عکس فگن ہیں۔ ان اشعار میں شعریت وتاثیر کی وہ سب خوبیاں موجود ہیں جو ان کی خصوصیات میں شامل ہیں۔

لیکن شاعری کے نقطۂ نظر سے اس سے بھی بلند حصّۂ کلام وہ ہے جس میں ہنگامی حوادث کے بجائے وہ عام عنواناتِ فکر موضوعِ شعر بنے ہیں جو ہر دور میں دعوتِ فکر ونظر دیتے رہیں گے۔ ایسے اشعار میں جذبے وتاثیر اور وسعتِ مفہوم کا عالم ہی اور ہے۔ یہ عنواناتِ فکر جگر کے مخصوص لہجے کے سانچے میں ڈھل کر تلوار کی دھار سے زیادہ تیز اور شاخِ گل سے زیادہ دلکش ہوگئے ہیں۔ چند اشعار سے ان کا اندازہ ہوگا:

شرح و تفصیل سے بے گانہ گزر جائے دوست
عقل بڑھتی ہے مگر دل کا زیاں ہوتا ہے
روح بن جاتی ہے خود نغمۂ بے ساز و صدا
ختم جب معرکۂ لفظ و بیاں ہوتا ہے
ساز و مطرب کے ترانوں پہ نہ جانا ہرگز
اکثر اس طرح سے بھی رقصِ فغاں ہوتا ہے

مسرّت زندگی کا دوسرا نام　　مسرّت کی تمنا مستقل غم

مانا کہ محتسب بھی بڑا با شعور ہے　　لیکن اسے نزاکتِ غم کی خبر کہاں
ہر جلوۂ جمال ہے برق گریز پا　　اے دل یہاں تجلّی بارِ دگر کہاں
ہر گام پر ہے منزلِ نو جستجو طلب　　جاتا ہے سر اٹھائے ہوئے بے خبر کہاں

کیا بتاؤں کس قدر زنجیر پا ثابت ہوئے
چند تنکے جن کو اپنا آشیاں سمجھا تھا میں
زندگی نکلی مسلسل امتحاں در امتحاں
زندگی کو داستاں ہی داستاں سمجھا تھا میں

تجھے حادثاتِ پیہم سے بھی کیا ملے گا ناداں
ترا دل اگر ہو زندہ تو نفس بھی تازیانہ
وہ ادائے دلبری ہو کہ نوائے عاشقانہ
جو دلوں کو فتح کر لے وہی فاتحِ زمانہ

کہیں ایسا تو نہیں وہ بھی ہو کوئی آزار
تجھ کو جس چیز پہ راحت کا گماں ہوتا ہے

تسخیر مہر و ماہ مبارک تجھے مگر　　دل میں اگر نہیں تو کہیں روشنی نہیں
اجل خود زندگی سے کانپتی ہے　　اجل کی زندگی پر دسترس کیا

ان اشعار سے اس بات کا بھی اندازہ ہوتا ہے کہ زندگی کے متعلق جگر کا تصوّر کتنا صحت مند تھا۔ جو شخص تسخیر مہر و ماہ کرنے والوں کو یہ پیغام دے رہا ہو کہ دل میں اگر روشنی نہیں ہے تو پھر کہیں روشنی نہیں ملے گی، جو شخص زندگی کو موت سے بلند سمجھے، جو شخص فاتح زمانہ اس کو سمجھے جو دلوں کو فتح کرلے اس کی بلند خیالی کے متعلق دو رائیں نہیں ہوسکتیں۔ زندگی کا یہ توانا، عظیم اور عملی تصوّر اور ایک خالص غزل گو شاعر کے یہاں! جگر کی دیدہ وری و عظمت کی قسم کھانے کے لیے کافی ہے۔

اس سلسلے میں یہ بات بھی یاد رکھنے کے لائق ہے کہ جگر نے اُس زمانے میں جب کہ ذہن ملک کے بعض خونی ہنگاموں کے سبب سے بے حد مشتعل تھے اور آزادی مل جانے کے باوجود بدی کی بعض طاقتیں خندۂ سرفرازی میں مشغول تھیں، ان ہنگاموں اور ان سماجی برائیوں کی سخت ترین الفاظ میں مذمت کی، لیکن اندازِ بیان میں منفی اثرات نہیں پیدا ہوئے، انھوں نے ماتمِ آزادی کے بجائے یہ کہنا پسند کیا:

چمن کے مالی اگر بنالیں موافق اپنا شعار اب بھی
چمن میں آسکتی ہے پلٹ کر چمن کی رفتہ بہار اب بھی

انھوں نے سیاست زدہ حقیقت بیانی (جو اُس وقت جذبۂ منافرت کے اظہار کا دوسرا نام تھا) کے دام میں گرفتار ہونے کے بجائے واضح الفاظ میں اپنے مسلک کا اعلان کیا:

ان کا جو فرض ہے وہ اہلِ سیاست جانیں
میرا پیغام محبت ہے جہاں تک پہنچے

اُس زمانے میں اس توازنِ ذہن و گفتار سے بہت سے بلند پایہ لوگ محروم تھے۔

جگر کی بیش تر غزلوں میں تسلسلِ خیال کی ایک خاص کیفیت پنہاں ہے۔ انھوں نے باضابطہ مسلسل غزلیں کم لکھی ہیں۔ لیکن ان کی بیش تر غزلوں میں ایک کیفیت مشترک، ایک جذبۂ منتشر اور ایک مربوط اندازِ فکر کا رنگ چھایا ہوا ہے۔ مختلف اشعار میں مختلف باتیں کہی گئی ہیں، مختلف احساسات کی عکاسی کی گئی ہے۔ لیکن کچھ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ان اشعار کا پس منظر ایک ہی ہے۔ یہی کیفیت خواجہ حافظ کی بہت سی غزلوں

میں پنہاں ہے کہ مختلف حقائق و کیفیات کے بیان کے باوصف جذبہ مشترک ایک ہی ہے۔
شاعری میں تشبیہ و استعارہ کو خاص اہمیت حاصل ہے۔ ان کے فیض سے حسنِ مفہوم و حسنِ بیان میں دل کشی و تنوّع کا عجیب رنگ آجاتا ہے لیکن اس کی پاکیزہ ترین صورت یہ ہے کہ تشبیہ تعبیر شاعرانہ رنگ میں ڈوب کر معرضِ اظہار میں آئے۔ جگر کی غزلوں میں جابجا یہ جواہر ریزے بکھرے ہوئے ہیں۔ ایسے اشعار میں خوبی و دل کشی کا حسن کچھ اور بڑھ گیا ہے۔ بعض اشعار سے اس خصوصیت کا اندازہ ہوگا:

گدازِ عشق نہیں کم جو میں جواں نہ رہا
وہی ہے آگ مگر آگ میں دھواں نہ رہا

وہ چمن میں جس روش سے ہوکے گزرے بے حجاب
دفعتاً ہر ایک گل کا رنگ گہرا ہوگیا

روبروے دوست ہنگام سلام آہی گیا
رخصت اے دیر و حرم دل کا مقام آہی گیا

کیا لطف کہ میں اپنا پتا آپ بتاؤں
کیجیے کوئی بھولی ہوئی خاص اپنی ادا یاد

یہ حسن ہے کیا، یہ عشق ہے کیا کس کو ہے خبر اس کی لیکن
بے جام ظہور بادہ نہیں بے بادہ فروغ جام نہیں

جو کوئی سُن سکے تو نکہت گل
شکست رنگ کی جھنکار بھی ہے

ہجومِ جلوہ میں پروازِ شوق کیا کہنا
کہ جیسے روح ستاروں کے درمیاں گزرے

آج کیا بات ہے کہ پھولوں کا رنگ تیری ہنسی سے ملتا ہے

ایک اور خصوصیت، جس سے تغزّل کا رنگ اور گہرا ہو گیا ہے، بہ لحاظِ مفہوم مناسب لفظ کا انتخاب اور مرادف الفاظ میں سے مناسب ترین لفظ کا صرف ہے۔ مرادف الفاظ میں جو نازک ترین فرق ہوتا ہے اس کو پورے طور پر سمجھ کر اگر الفاظ کو استعمال کیا جائے تو نفسِ مفہوم میں بے کراں وسعت پیدا ہو جاتی ہے، اسی کے ساتھ ساتھ طرزِ ادا کے لحاظ سے اس پر مزید ترقّی کی گنجایش باقی نہیں رہتی۔ ایک دو مثالوں سے اس خصوصیت کا صحیح اندازہ ہو سکے گا:

عرضِ نیازِ عشق کا چاہیے اور کیا صلہ
میں نے کہا بہ چشمِ نم، اس نے سنا بہ چشمِ تر

چشمِ نم اور چشمِ تر میں جو نازک فرق اور روحانی تفاوت ہے اور جن مختلف کیفیتوں کا تعلّق ان دونوں لفظوں سے ہے وہ اہلِ ذوق سے پوشیدہ نہیں۔

یہ حسن ہے کیا، یہ عشق ہے کیا کس کو ہے خبر اس کی لیکن
بے جام ظہور بادہ نہیں بے بادہ فروغ جام نہیں

ظہورِ بادہ اور فروغِ جام میں جو نسبتِ تفاوت اور فرقِ مراتب ان الفاظ کے بجائے دوسرے لفظوں سے اس مناسب ترین انداز سے ظاہر نہیں ہو سکتا تھا۔ ظہور کے مقابلے میں فروغ میں جو معنوی وسعت اور اظہارِ ارتقا ہے وہ نفسِ مفہوم کو واضح تر کر رہا ہے۔
غالبؔ کا ایک مشہور شعر ہے:

پیمانہ براں رند حرام ست کہ غالبؔ
در بے خودی اندازۂ گفتار نداند

ایسا معلوم ہوتا ہے کہ غالبؔ نے یہ شعر جگرؔ ہی کے لیے کہا تھا جس نے واقعی کبھی عام سیہ مستی میں بھی آدابِ گفتار کو فراموش نہیں کیا۔ اِس زمانے میں اردو شاعری میں ایک روایت سی بن گئی ہے کہ جو شخص جتنا مشہور ہوتا ہے اتنا ہی غیر ذمّے دار اور پست کردار بننا اپنا حق سمجھتا ہے۔ جگرؔ کی شخصیت اس کج خرامی سے نا آشنا تھی۔ وہ ہر طبقے میں مقبول تھے

لیکن انھوں نے امرا کے سامنے کبھی اپنی شخصیت و وقار کی شکست درکنار، ادنا شائبۂ سرافگندگی بھی گوارا نہیں کیا۔ وہ عام آدمیوں سے بے حد انکسار سے ملتے تھے، لیکن امراو رؤسا کے سامنے ان کا وقار جاگ اٹھتا تھا۔ وہ اقبالؔ کے اس شعر کے مصداق تھے:

گزر جا بن کے سیل تند رو کوہ و بیاباں سے
گلستاں راہ میں آئے تو جوئے نغمہ خواں ہو جا

ان کے سامنے ادب و سیاست میں مختلف تحریکیں اٹھیں اور اس زور وشور سے کہ اچھے اچھے لوگ ان کی لپٹوں سے دامن نہ بچا سکے، بہت سے خونی حادثے ان کی نگاہوں کے سامنے سے گزرے، جنھوں نے اچھے اچھے متوازن ذہن رکھنے والوں کو متزلزل کر دیا۔ لیکن جگرؔ کے کردار کی یہ ایک ناقابلِ فراموش خوبی تھی کہ انھوں نے حوادث سے چشم پوشی نہیں کی، ان سے تاثر بھی قبول کیا، لیکن اپنے منصب، سطح اور فرض کو نہیں بھولے۔ آزادی کے بعد جو واقعات پیش آئے، انھوں نے بڑے بڑوں کو مجبورِ لغزش پسندی بنا دیا۔ لیکن جگرؔ نے سرشاری و سرمستی، بے باکی و خودداری اور اندازِ بے پروا خرام کو نہیں چھوڑا۔ انھوں نے دلوں کی جراحتوں کے چمن بھی دیکھے، دل سنگ وخشت کی دھڑکن بھی سنی، بزمِ خیال کو جنّتِ ویراں ہوتے ہوئے اور فکرِ جمیل کو خوابِ پریشاں بنتے ہوئے بھی دیکھا۔ انھوں نے نواکھالی و بہار کے قتلِ عام پر بھی آنسو بہائے اور اربابِ حکومت کی بے حسی کا بھی شکوہ کیا لیکن انھوں نے کبھی اپنے منصب کو فراموش نہیں کیا۔ انھوں نے جس طرح تغزّل میں آدابِ عرضِ تمنّا کو ہمیشہ پیشِ نظر رکھا اسی طرح ان حادثات کے متعلّق اظہارِ خیال میں بھی آدابِ شکوہ سنجی اور آدابِ حقیقت نگاری کو نگاہوں سے اوجھل نہیں ہونے دیا۔ یہ توازن وتہ بینی ان کے اعلا شخصی شمائل کی آئینہ دار ہے۔ اُن کے زمانے میں ادب میں بعض طاقت ور تحریکیں ایسی بھی تھیں جو جنّت و دوزخ کا پروانہ عطا کرتی تھیں۔ اچھے اچھے لوگ ان کے دامِ فریب میں گرفتار ہو گئے، لیکن یہ فتنہ ہائے برق خرام بھی ان کی شخصیت، مزاج اور ذہن اور تصوّرات پر اثر انداز نہ ہو سکے۔

جگرؔ کی خالص عشقیہ شاعری میں نغمگی، ربودگی، سرشاری اور احساس کو فوری طور پر

مسحور کرنے والی کیفیت ہے۔ ان کے اچھے اشعار کو پڑھ کر ذہن کچھ دیر کے لیے اور باتوں کو بھول جاتا ہے۔ جذبۂ شوق کے ساتھ ساتھ ان کے یہاں اندازِ بیان میں ایسی تیز اثری ہے کہ جذبہ واحساس کو پورے طور پر اپنی گرفت میں لے لیتی ہے۔ ان کے اشعار سے ذہن اس طرح متاثر ہوتا ہے کہ افکار وادراک کے انعکاسات بے حد دُھندلے پڑ جاتے ہیں۔ سرشار تاثر اور فراموش کارانہ ربودگی کی تیز روشنی سے دل ودماغ اس طرح منوّر ہوجاتے ہیں کہ ٹھوس افکار وتصوّرات کا رنگ اُڑ جاتا ہے۔ جگرؔ کی شاعری کے انھیں عناصر نے فراقؔ ویگانہؔ کی شاعری کے بعض محاسن کو نگاہوں سے اوجھل رکھا۔

اصغرؔ اور فانیؔ کی بے مثل شاعری نے متضاد عناصر کے باوجود تاثر پذیری کے عناصر کو بے حد چمکایا۔ اصغرؔ کے یہاں ماورائی تصوّرات شگفتہ بیانی کے سانچے میں اس طرح ڈھل گئے ہیں کہ ذہن ادراک واستدراک کے بجائے تاثر کے بحرِ ناپیدا کنار میں ڈوب جاتا ہے۔ فانیؔ کے یہاں فکری عناصر زیادہ ہیں لیکن ان کا مخصوص لہجہ، مخصوص انداز اور ہر ایک بات کو ایک سلسلۂ تنگ بختی وکم نصیبی سے ملا دینے کا انداز ان عناصر کو چمکنے نہیں دیتا۔ اس کے علاوہ ان کے اسلوب میں وہ بے پناہ اثر وگداز اور ہر تصوّرِ ماسوا کو پگھلا دینے والا طرزِ سخن ہے کہ ان کے شعر پڑھ کر ذہن کبھی مسحور ہوجاتا ہے کبھی مفلوج۔ نتیجہ دونوں کا ایک ہی ہے۔ اصغرؔ وفانیؔ کی شاعری نے جذبہ سرشاری، غنائیت اور غم نصیبی کے عناصر کو اس طرح چمکایا کہ ذہن تاثر پذیری، سرشاری اور بے طرح متاثر ہونے کے عادی ہوکر رہ گئے۔ فکر کے لیے کم سے کم گنجایش رہ گئی۔ جگرؔ نے اس انداز پر آخری مہر لگا دی اور تاثری پذیری کے جذبے کو بے حد وسیع کردیا۔ جگرؔ کی شاعری پر غور کرتے وقت ان باتوں کو پیشِ نظر رکھنا ضروری ہے۔

''آتشِ گل'' اور ''شعلۂ طور'' میں رطب ویابس بہت ہے۔ بیسیوں غزلیں ایسی ہیں جن میں ان خصوصیات کا ہلکا سا عکس بھی نہیں ہے۔ بہت سے شعر ایسے ہیں جن میں سطحی باتیں معمولی انداز سے نظم کردی گئی ہیں۔ اس کے علاوہ زبان وبیان کے لحاظ سے بھی ان کے بعض مقامات محلِ نظر ہیں۔ ضرورت ہے کہ ان کے کلام کا ایک اچھا اور نمائندہ

انتخاب مرتب کیا جائے جو ان کی خصوصیات کی صحیح طور سے آئینہ داری کر سکے۔ اردو شاعری کی یہ روایت رہی ہے (بہ استثنائے چند) کہ شاعر نے بے شمار شعر کہے جن میں سے زیادہ سے زیادہ ۲۵ فی صدی شعرا اس کے نمائندہ شعر کہے جاسکتے ہیں، باقی اشعار جس معمولی شاعر کے دہن میں ڈال دیجیے کوئی فرق نہیں پڑے گا۔ سوداؔ، میرؔ، مصحفیؔ، داغؔ، جلالؔ، ریاضؔ، جلیلؔ، آرزوؔ، حسرتؔ، اثرؔ، فراقؔ، یگانہؔ، سب ہی اس کا شکار ہوئے ہیں لیکن اس سے ان کی عظمت پر حرف نہیں آتا اور نہ آنا چاہیے۔

[ماہنامہ "تحریک" دہلی، اکتوبر ۱۹۶۰ء، جلد ۸، شمارہ ۷ صفحہ ۸ تا ۱۳ اور ۳۲]

بہ صد شکریہ پروفیسر سیّد حسن عباس شعبۂ فارسی بنارس ہندو یونی ورسٹی، وارانسی

اور

عزیز ابراہیم افسر میرٹھی (سیوال) ریسرچ اسکالر کا جنھوں نے عکس روانہ کیے

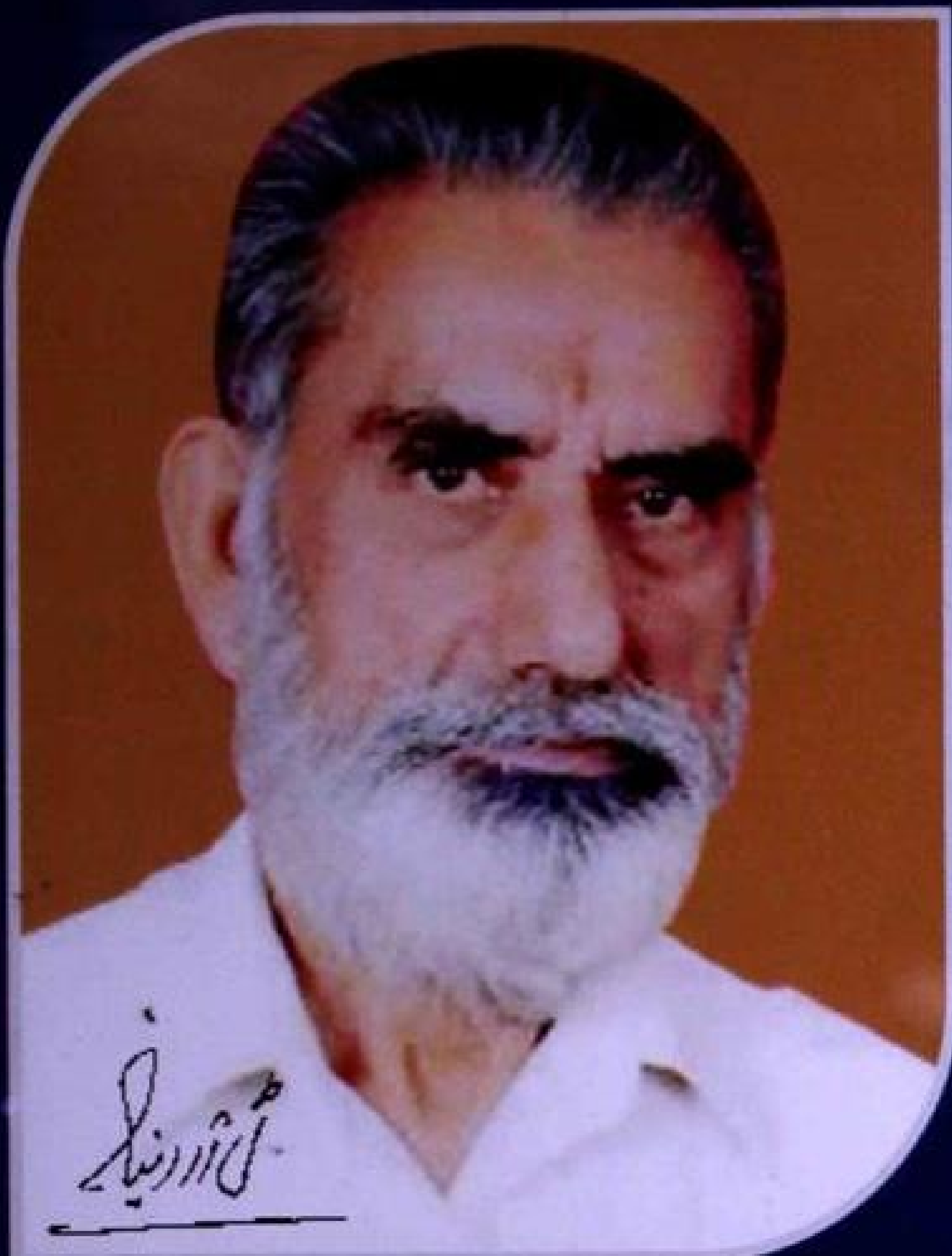
□□□

ٹیوٹ آف ایجوکیشن جموں میں ملازمت (1995) اور 31/مئی 2001 کو وظیفہ یاب۔ حال اُردو لیکچرار ایس۔وی۔ایس ڈگری کالج وبی۔ایڈ کالج سندربنی (راجوری)

علمی سرگرمیاں

تحقیقی وتنقیدی مضامین لکھنے کے علاوہ ریجنل کالج اجمیر، اُردو ریسرچ اینڈ ٹریننگ سینٹر سولن، اُردو ریسرچ اور ٹریننگ سینٹر لکھنؤ، میں مسلسل لیکچر دینا اور NCERT کی میٹنگوں میں شرکت کرنا۔اُردو ریسرچ سینٹر سولن کے لئے جموں یونیورسٹی، ایس۔ آئی جموں، ایس آئی سری نگر، سری نگر یونیورسٹی، ڈسٹرکٹ انسٹی ٹیوٹ کرگل، لداخ اور منی پور (امپھال) کے اُردو اساتذہ کی تربیت کے دوران لیکچر دینا۔

ڈاکٹر ٹی۔آر۔رینا کے رشید حسن خاں صاحب سے 1980 میں ڈاکٹر آف فلاسفی کی ڈگری کے لیے تحقیقی کام کے دوران مسلسل مراسم رہے۔ دہلی، جموں اور شاہجہانپور میں ملاقاتیں کیں اوران سے استفادہ کیا۔خاں صاحب نے رینا صاحب کی ہمیشہ حوصلہ افزائی فرمائی۔



تصانیف

- رشید حسن خاں کے خطوط (جلد اوّل)
- پنڈت میلا رام وفاؔ: حیات اور خدمات
- پروفیسر عابد پشاوری: شخصیت اور فن
- مقالاتِ رشید حسن خاں (جلد اوّل)
- مقالاتِ رشید حسن خاں (جلد سوم، زیر ترتیب)
- میرے مضامین کا مجموعہ (زیر ترتیب)
- رشید حسن خاں کے خطوط (جلد دوم)
- ادبی و تحقیقی مضامین
- رشید حسن خاں: محقق و مدوّن
- مقالاتِ رشید حسن خاں (جلد دوم، زیر ترتیب)
- مقالاتِ رشید حسن خاں (جلد چہارم، زیر ترتیب)
- رشید حسن خاں کے خطوط (جلد سوم، زیر ترتیب)

Distributors
اپلائنڈ بکس
APPLIED BOOKS
New Delhi-110002
Tel.: 011-23266347 Email: appliedbooks@gmail.com

ISBN 978-93-83239-46-7

₹ 319/-